



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE TECNOLOGIA
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARQUITETURA E URBANISMO

ENTRE CONCEBER E CONSTRUIR
EXPERIÊNCIA DA ARTE SITE SPECIFIC EM INHOTIM

NATÁLLIA DA SILVA AZEVÊDO

JOÃO PESSOA/PB
2018

NATÁLLIA DA SILVA AZEVÊDO

ENTRE CONCEBER E CONSTRUIR
EXPERIÊNCIA DA ARTE SITE SPECIFIC EM INHOTIM

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba para a obtenção do título de mestre em arquitetura e urbanismo.

Área de concentração: Projeto do edifício e da cidade

Orientador: Prof. Dr. Fernando Lara

Co-orientadora: Profa. Dra. Sônia Marques

JOÃO PESSOA/PB
2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A994e Azevêdo, Natália da Silva.

Entre conceber e construir: experiência da arte site specific em Inhotim / Natália da Silva Azevêdo. - João Pessoa, 2018.

150 f. : il.

Orientação: Fernando Lara.

Coorientação: Sônia Marques.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/PPGAU.

1. arte contemporânea. I. Lara, Fernando. II. Marques, Sônia. III. Título.

UFPB/BC

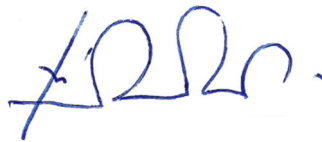
ENTRE CONCEBER E CONSTRUIR
EXPERIÊNCIA DA ARTE SITE SPECIFIC EM INHOTIM

NATÁLIA DA SILVA AZEVÊDO

Dissertação aprovada em 25 de Janeiro de 2018



Prof. Dr. Fernando Luiz Camargos Lara
Orientador – UFPB



Prof. Dr. Marcio Cotrim Cunha
Examinador Interno – UFPB

Prof. Dr. Bruno Luiz Coutinho Santa Cecília
Examinador Externo – UFMG

João Pessoa-PB
2018

AGRADECIMENTOS

Deus.

Meus pais, Francisco de Castro e Aparecida Azevêdo.

Minhas irmãs, irmão e sobrinhas, Fabrícia, Valquíria, Paulo, Beatriz e Cecília.

Sônia Marques, por muitas atitudes que não cabem nas palavras, escrevemos essa dissertação juntas. Mais que orientadora, amiga e conselheira para a vida, me cedeu sua biblioteca e sua casa onde trabalhamos parte da dissertação, além de me apoiar na reta final quando tive problemas administrativos e científicos.

Ir. Renata Lopes, pelo carinho e cuidado comigo no Colégio Santa Rita, reservando um lugar especial na casa das Irmãs Franciscanas de Dillingen em Areia.

Professor Marcio Cotrim e Sinval, por me direcionarem dentro do PPGAU-UFPB.

Professor Fernando Lara, por aceitar conduzir essa dissertação na reta final com muita compreensão e humanismo.

Bruno Santa Cecília por sua valiosa colaboração na pesquisa;

Paula Zasnicoff pela acessibilidade e contribuição no entendimento dos dados.

Amigos de longa jornada, Fernando Moraes e Cynthia Nascimento; das salas de aula do PPGAU, Wylinna Vidal, Iale Camboim, Monique Graziella; da minha passagem em João Pessoa, Walquíria Carneiro; de Minas Gerais, Letícia Rolim, Kézia e Elisa Fernandes; minhas irmãs da Maria Bonita, Gabriela Heidenreich, Débora Lara, Yanê Castor, Thaís de Pinna; do IPHAN/PB e do patrimônio, Carla Gisele, Emanuel Braga e Daniella Lira; do Escritório Técnico Areia, Aparecida Macedo; das pesquisas sobre arte contemporânea que ainda seguem, Rita do Monte.

Em especial, Mateus Bertone, um grande amigo que o PPGAU me trouxe para a vida.

À minha grande amiga, Frau Lopes.

RESUMO

Tensionado os limites entre arte e arquitetura contemporânea a partir da exploração do ambiente como a própria obra é o ponto de partida desta dissertação que analisa casos no Instituto Inhotim em que ambientes, lugares a serem visitados ou até mesmo edifícios por completo são resultados da concepção colaborativa entre artistas e arquitetos.

Palavras-chave: arte contemporânea, Inhotim, concepção colaborativa.

ABSTRACT

Tensed the boundaries between art and contemporary architecture from the exploration of the environment as the work itself is the starting point of this dissertation that analyzes cases in the Inhotim Institute in which environments, places to be visited or even buildings altogether are results of collaborative design between artists and architects.

Key-words: contemporary art, Inhotim, collaborative design.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Revista AU 182, maio/2009.....	14
Figura 2: Revista Monolito 04, agosto/2011.	14
Figura 3: Maquete do conjunto do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro	15
Figura 4: PanaceaPhantástica(2008), artista Adriana Varejão e arquiteto Cerviño Lopez,	22
Figura 5: Fat House, ErwinWurm (2003)	23
Figura 6: Matrix (2010), artista Rei Naito e arquiteto RyueNishizawa.....	24
Figura 7: James Lee Byars, <i>CallingGermanNames</i> , Documenta Kassel 5, 1972.	34
Figura 8: Brillo Box, 1970, Andy Warhol.....	39
Figura 9: The Floating Piers, 2016, Christoand Jeanne Claude	40
Figura 10: SpiralJetty, 1970, RobertSmithson.	42
Figura 11: Diagramas da escultura no campo ampliado. Fonte: Krauss, 1976.	44
Figura 12: Mondrian, Salon de Madame B. à Dresden, 1926-execução 1970.....	47
Figura 13: NationalGalery, Whashington, I. M Pei.....	53
Figura 14: Centro Pompidou	54
Figura 15: Sítio Burle Marx, Rio de Janeiro	56
Figura 16: Burle Marx e Bernardo Paz.....	57
Figura 17: Praça Casa Forte, Recife, Roberto Burle Marx	59
Figura 18: Projeto inaugural de Inhotim em 2008.....	61
Figura 19: Mapa da disposição das galerias do Instituto Inhotim, ano 2014	63
Figura 20: Respectivamente MenilCollection, Chinati Foundation e Instituto Inhotim	66

Figura 21: a. imagem: Jenny Moore, diretora da Chinati, e Robert Irwin no lugar do hospital em 2013; b. instalação Dawntodusk inaugurada em julho de 2016; c. levantamento da edificação e projeto arquitetônico de 2014 para a obra de Irwin.....	72
Figura 22: Chapel of Saint Basil.....	73
Figura 23: Mapa MenilCollection.	74
Figura 24: Da esquerda para a direita: planta do layout interior da Capela Rothko; e perspectiva axonométrica da Capela Rothko, Houston, Texas.	79
Figura 25: Acima o Supermercado Weingarten em 1934 e ao lado a intervenção de Dan Flavin no edifício para a obra untitled, 1996.....	80
Figura 26: Galeria Lago, Arquiteto Paulo Orsini.	95
Figura 27: Galeria True Rouge projetada pelo arquiteto Paulo Orsini.....	96
Figura 28: Linda do Rosário (2004)	102
Figura 29: Celacanto provoca maremoto (2004-2008).....	103
Figura 30: O Colecionador(2008).	104
Figura 31: Linda do Rosário(2004) e Carnívoras(2008)	105
Figura 32: Panaceaphantastica(2003-2008)	106
Figura 33: Passarinhos - de Inhotim a Demini	107
Figura 34: Implantação da Galeria Adriana Varejão.....	109
Figura 35: Sonic Pavilion	112
Figura 36: Escotilha em SonicPavilion.	113
Figura 37: Renders e imagens do estúdio de Dou Aitken	114
Figura 38: Planta baixa SonicPavilion, Paula Zasnicoff	116
Figura 39: Corte SonicPavilion, Paula Zasnicoff.....	117

Figura 40: Implantação do SonicPavillion	118
Figura 41: Rampa de acesso ao SonicPavilion.....	119
Figura 42: Esboço da geodésia pelo estúdio de Matthew Barney	122
Figura 43: De lama lâmina	123
Figura 44: Matthew Barney em montagem da sua obra De lama lâmina.....	124
Figura 45: Le lama lâmina.....	124
Figura 46: Miguel Rio Branco.....	126
Figura 48: Tubarões de seda.....	127
Figura 47: Miguel Rio Branco.....	128
Figura 49: Galeria Miguel Rio Branco	129

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Obras e galerias Chinati Foundation, Marfa, TX	71
Tabela 2: Acervo e galerias da De MenilCollection.....	78
Tabela 3: Acervo e galerias do Inhotim.....	92
Tabela 4: Galerias do Inhotim	93
Tabela 5: Galerias de exposição temporária.....	95
Tabela 6: Galerias de acomodação	97
Tabela 7: Galerias site specific.....	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	29
O corpo, o lugar, o tempo: “Quanto precisa uma obra de arte para respirar?”	29
Danto, Venturi e os critérios distintivos: das oposições ao abandono do critério da visibilidade	30
Heinich: da transgressão como gênero ao papel da mediação	33
Owens e as estratégias dos artistas contemporâneos.....	38
Das estratégias às materialidades: os diversos produtos	39
Site specific: o nó górdio da arte contemporânea?.....	41
O campo ampliado de Krauss.....	43
Do cubo branco ao museu parque?	45
O museu parque, as galerias, arquitetura e expografia.....	48
CAPÍTULO 2	51
Inhotim: um museu parque?.....	51
Do proprietário aos múltiplos condicionantes.....	51
Inhotim no contexto dos novos museus dos anos setenta	52
O paisagismo de Inhotim: Burle Marx, Cesar, Orsini.....	55
Inhotim: jardim botânico e museu. Mas de que tipo?	63
CHINATI FOUNDATION	66
MENIL COLLECTION	73
CAPÍTULO 3	81
O museu para a obra e a obra para o museu.....	81
CAPÍTULO 4	100
A obra que não vem acabada.....	100

a. Galeria Adriana Varejão.....	101
b. Doug Aitken.....	111
3. Matthew Barney.....	119
4. Galeria Miguel Rio Branco.....	125
Arquitetura a serviço da arte.....	130

CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135
---	------------

ANEXOS	138
---------------------	------------

Entrevista a arquiteta Paula Zasnicoff, em 21 de dezembro de 2017, duração 50 minutos. ...	138
--	-----

INTRODUÇÃO

Inaugurado em 2008, o Instituto Inhotim, em Brumadinho-MG, tornou-se rapidamente um fenômeno no gênero da museologia da arte contemporânea. Suas atividades têm sido destacadas pelos mais diversos meios - quer seja por sites de viagens e turismo¹ ou por revistas especializadas em arquitetura, paisagismo, arte e museologia.

Do ponto de vista do grande público, ocupou, em 2015, o vigésimo lugar na classificação do Tripadvisor dos 25 melhores museus do mundo². Além desta consagração popular, logo muitos trabalhos acadêmicos ressaltaram a excepcionalidade do Instituto. No que diz respeito à literatura da área de arquitetura e urbanismo - que nos é mais familiar que aquela mais especificamente dedicada às artes visuais - as publicações especializadas convergiram na assertiva de que a arquitetura deste museu promoveria uma interlocução singular com a arte contemporânea.



Figura 1: Revista AU 182, maio/2009.



Figura 2: Revista Monolito 04, agosto/2011.

Aparentemente consenso nacional, Inhotim seria o espaço por excelência adequado à exposição e fruição da arte contemporânea, desbancando, por esta razão, a legitimidade dos espaços de exposição precedentes. Basta considerarmos importantes museus de arte, como o MASP- Museu de Arte de São Paulo e o MAM-Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

¹Em 25 de setembro de 2009 o crítico do New York Times, Guy Trebay, escreveu uma matéria sobre o Inhotim para o caderno de viagens do The New York Times Style Magazine. <http://www.nytimes.com/2009/09/27/travel/27brazilw.html>

²O site de viagens Tripadvisor realizou em 2015 a pesquisa de público “Os 25 melhores museus – mundo - 2015” no qual o Inhotim ocupou o 20º. Fonte: <https://www.tripadvisor.com.br/TravelersChoice-Museums>

que também foram destaque por sua arquitetura e por seu acervo e recebem em suas instalações diversas exposições temporárias de arte contemporânea. (AZEVEDO e MARQUES, 2016)

De fato, pude experimentar o quanto Inhotim é realmente impressionante, na primeira visita que fiz ao local, em fevereiro de 2014, feita sob este clima de sedução e unanimidade. Conduzida por ele, voltei encantada e disposta a estudar as qualidades presentes na arquitetura do sítio cultural de Brumadinho.

A presente dissertação começou sob o fascínio desta experiência e influenciada por escritos como o de Ribeiro (2016) que situam Inhotim no cume das montanhas dos chamados “novos museus”. Acreditando na singularidade da interlocução entre arte e arquitetura em Inhotim, tão frequentemente ressaltada, o objetivo inicial da pesquisa era identificar as características do projeto de arquitetura que assegurariam a excepcionalidade da fruição da arte contemporânea em Inhotim.

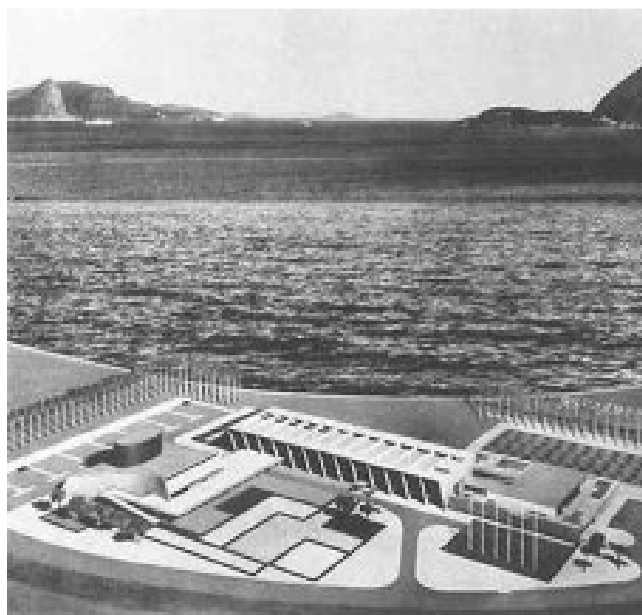


Figura 3: Maquete do conjunto do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1953). Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/02.014/2080>

Fui, deste modo, tentar melhor conhecer outros museus, sobretudo aqueles a céu aberto, onde obras de arte são distribuídas em meio ao percurso dos visitantes ou estruturadas em galerias dedicadas a artistas específicos, ou seja, aqueles que têm um padrão expositivo assemelhado ao de Inhotim. Entre estes, destacamos os exemplos da De MenilCollection em Houston e da Chinati Foundation, em Marfa, ambas no Texas, ambas apresentando a estratégia de galerias específicas para alguns artistas. Ambos igualmente considerados pela

excelente oferta de interação arte e arquitetura contemporâneas e de diversidade de situações expográficas.

Assim, dei-me conta de que Inhotim, em princípio, não inaugurava essencialmente nenhum padrão expositivo de arte contemporânea. Em que, então, consistiria a tão difundida excepcionalidade, se é que ela existe?

Neste caminho, novas leituras e releituras como Costa (2014) e Ribeiro (2016) apontaram-me respostas fora do campo projetual. Se estes autores assumem, ambos, que, em Inhotim, a arquitetura promove um encontro de excelência e atratividade, não assinalam que a instituição seja única no gênero, como sugeriam os primeiros escritos acima citados. Costa (2014) inclusive chega a sugerir que a recepção entusiástica nem sempre corresponde à experiência vivenciada e que, em parte, os relatos seriam induzidos pela leitura da crítica especializada, em particular, pelos prospectos distribuídos, a julgar pelas repostas recebidas na pesquisa que ele efetuou.

Continuamos a nossa pesquisa sobre o assunto, lendo mais detalhadamente sobre o projeto sítio de Inhotim até que voltei para um segunda visita, com um olhar mais avisado e distanciado, e que me permitiu melhor atentar para a estruturação do conjunto do sítio, bem como para a diversidade dos projetos das galerias.

Nós sabíamos que em Inhotim, há situações de re-acomodação de obras já expostas como a *Neither* de Doris Salcedo, apresentada em 2005, na Galeria White Cube em Londres. Há também o caso da construção póstuma da obra de Helio Oiticica, *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe* de 1977 refeita em meio ao jardim junto ao lago a partir textos, plantas, desenhos técnicos, diagramas e maquetes deixadas pelo artista. Uma das obras mais visitadas, a instalação *Desvio para o vermelho* de Cildo Meireles, já está na sua quarta montagem, desde que foi planejada em 1967 e que foi exposta, pela primeira vez em 1984 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro³. Como saber se o Desvio Vermelho está melhor em Inhotim que nas galerias anteriores? Outras já preexistiam, como a *Cosmococas*, idealizada em 1973. Sobre outras ainda, concebidas como site specific, a exemplo da Galeria

³Em seguida em 1986, a obra foi remontada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em 1998 foi exposta na 24ª Bienal de São Paulo e já em 2006 foi mais uma vez reconstituída em Inhotim. O que antes tinha apenas um ambiente agora conta com três e uma galeria própria, assim como renomeada pelo artista como *Desvio para o vermelho: impregnação, entorno, desvio*.

Adriana Varejão, teriam sido definidas pelo arquiteto e pelo artista, sendo uma criação conjunta.

Como verificar se, dentro de um mesmo padrão, ou de um padrão assemelhado, Inhotim apresentaria características únicas ou se haveria uma superioridade na expografia do Instituto de Brumadinho?

Logo nos demos conta de que a tarefa de busca de uma resposta para tal questão só poderia ser executada através de uma análise comparativa minuciosa, estabelecendo-se condições de controle de todos os múltiplos fatores que concorrem para a fruição da arte contemporânea.

Progressivamente o nosso olhar distanciou-se da questão inicial e genérica da qualidade de Inhotim, para interessar-se em melhor compreender a diversidade de expressões e produtos específicos da arte contemporânea e dos requisitos expográficos e projetuais. Qual o diferencial em relação à arte moderna e, em consequência, quais seriam as necessidades espaciais, ou melhor, que propriedades específicas a arte contemporânea exigiria do projeto de arquitetura? Nos deparamos, então, com novas dificuldades, face à heterogeneidade das respostas.

Por exemplo, num primeiro momento, o conceito de *site specific* pareceria implicar numa unicidade e convergência do ato artístico. Nesta perspectiva, seria tautológico, tendo em vista a própria natureza do que é um *site specific*, dizer que a arquitetura onde este se expõe oferece uma fruição única da obra de arte. E, neste sentido, o *site specific* não admitiria reedição.

Diverso seria o caso das instalações ambientais, obras que se adequariam ao espaço expositivo. É o que parece explicar Cildo Meireles⁴ quando diz que quando as suas instalações mudam de galeria, algumas vezes, é necessário redesenhá-las de modo a conseguir o mesmo resultado e algumas vezes, isso permite explorar a obra.

Na verdade, o que descreve Meireles é uma prática recorrente na arte contemporânea, principalmente no caso de instalações, em que o mercado negocia os direitos autorais de reprodução de uma obra e não a obra propriamente dita. Há outros exemplos no próprio

⁴Entrevista à Cildo Meireles feita pelo Follow Arterial em janeiro de 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=EHZQaoHeRMI]

acervo do Inhotim, a obra *TTeia 1C* de 2001 que podemos visitar na Galeria Ligya Pape também esteve em exposição de 23 de novembro a 19 de novembro de 2016 na galeria Hauser& Wirth⁵, em Londres, não a mesma obra mas duas remontagens simultâneas e que trazem na sua descrição dimensões variáveis.

Assim, constata-se que, embora no discurso, muito se fale da adequação única de Inhotim para a expografia de arte contemporânea, pouco é especificado sobre o que realmente é diferente neste Instituto, na relação arte e arquitetura contemporâneas, se diferença houver ou quando houver. Acrescente-se que, ao falar de arte contemporânea, nem sempre os autores especificam do que se estão falando. O que é realmente arte contemporânea? O que difere esta arte das anteriores? Todo tipo de arte contemporânea necessitaria de um espaço expositivo diverso do tradicional cubo branco, como mostrou o clássico estudo de O’Doherty? Qual a diferença do padrão espacial das novas galerias em relação a esta espacialidade tradicional?

Foram estas primeiras reflexões que nos levaram a reconsiderar as questões iniciais, evidenciando a necessidade de melhor aprofundar o que se entende por arte contemporânea e suas modalidades de manifestação no tempo e no espaço.

a) Arte e arquitetura nas mudanças culturais dos anos sessenta

No que se refere à datação - ou mais especificamente, com relação a quando começa a arte contemporânea como movimento⁶ - a maior parte dos autores converge. Eles destacam que os primórdios do novo movimento já se anunciava desde o pós-segunda guerra mundial e situam os anos sessenta como momento chave do revisionismo crítico dos valores da modernidade, quando as rupturas na produção cultural se consolidam. Enfim, para a maioria dos autores, a crítica dita pós-moderna e seus desdobramento práticos, a consciência de uma diferença entre a modernidade e a contemporaneidade só se consolidariam nos anos 1960 (HARRISON & WOOD, 2002; NESBITT, 2002; DANTO,1992)⁷.

⁵Exposição da obra de Ligya Pape T Teia 1C em Londres. Disponível em: [http://www.hauserwirth.com/exhibitions/2901/lygia-pape/view/]

⁶ Como movimento, sem contar os gestos pioneiros como os de Duchamp já nos anos 1910, simultâneos e rechaçados pelos modernistas.

⁷ Estamos também conscientes de que o revisionismo crítico dos anos sessenta é um fenômeno sobretudo concentrado em alguns locais e instituições como bem apontados pelos autores em questão, em particular na costa leste americana, e na Itália. Em outros locais, chamados por autores como Benévolo de novos campos de expansão do modernismo, como o Brasil, com a inauguração de Brasília, o Canadá com a exposição de 1967 e o Japão sob a égide de Kenzo Tange e no contexto de expansão do Plano de Tóquio, este debate revisionista ocorre mais tardiamente.

Os autores nos conduzem também ao encontro de temas críticos convergentes nos campos das artes visuais e da arquitetura, tais como a avaliação de que a abstração e a auto referência da produção artística moderna seria uma condição negativa, ou ainda a indicação de que a universalidade pretendida pelos modernos teria tido como resultante uma ausência de significado de lugar.

No plano da crítica, é possível verificar as convergências da nova consciência dita pós-moderna. Nos anos sessenta, a arquitetura e urbanismo modernos se viram crucificados por vias diversas, seja, por exemplo, pela incapacidade de enfrentar as complexidades e contradições do projeto (VENTURI,1960) seja pela não aceitação da diversidade, densidade e heterogeneidade urbana (JACOBS,1960). Também pode ser destacado o recurso à filosofia e sobretudo ao fenomenologia para a busca do sentido edilício. Do lado dos artistas surgem os debates sobre a crítica da originalidade, a questão da alegoria (OWENS, 1980) e da apropriação.

Na teoria, ou nos temas críticos, artistas e arquitetos convergem. Nas novas práticas profissionais, no entanto, nem sempre esta convergência é facilmente visível. De um ponto de vista conceitual poderemos dizer que práticas projetuais analógicas como a de Aldo Rossi para o Teatro del Mondo se inscreveriam na trilha das diversas práticas alegóricas dos artistas que lhe são contemporâneos, como salientou Owens (1980); também a arquitetura dos “patos” ou galpões decorados parecem ser a vertente da novo figurativismo pós-moderno.

Mas o que nos interessa nesta pesquisa são novos tipos de colaboração entre arquitetos e artistas que podem ser encontrados na expografia da arte contemporânea. E esta colaboração parece emanar da evolução particular de cada campo profissional e, em particular, com o novo campo da artes e da cultura e do museu como instituição importante dentro deste campo.

b) Campos profissionais pós-modernos: ou as novas relações entre artistas e arquitetos

Da criação do campo das artes, como mundo profissional autônomo e reconhecido no Renascimento⁸ até o século dezenove os pintores eram os artistas mais prestigiados, e se muitos, ou em sua maioria eles “também eram arquitetos” era pela sua atuação na pintura que conquistavam sua fama.

⁸Em particular, a partir das biografias de artistas italianos escritas pelo pintor e arquiteto Giorgio Vasari (1511 — 1574).

Mas a urbanização crescente pós-revolução industrial deu uma nova visibilidade à figura do arquiteto. Progressivamente, os conceitos “mais artísticos” do século XIX, como aqueles de urbanismo de Camilo Sitte e os de Van de Velde ligados ao Art Nouveau vão perdendo terreno para os novos conceitos bauhausianos ligados à reprodução industrial.

Como demonstraram Marques e Naslavsky (2009), na medida em que o conceito de arte total ⁹wagneriano perde força e que, no interior do campo cultural e artístico o conceito de síntese das artes - defendido por Le Corbusier e pela maioria dos representantes no CIAM - predominou em relação àquele de integração, o protagonismo maior cabe ao arquiteto.

De fato, poucos foram os artistas, que, como Diego Rivera, escolheram os arquitetos para seus murais, ou ainda, como Matisse, considerado, por muitos, o verdadeiro autor da capela de Vence, feita para acolher seus vitrais, cujo projeto tem, no entanto, a indicação de uma outra autoria.

No Brasil, o tipo de colaboração no conceito de síntese das artes é visível na figura de Niemeyer e de seus artistas “convocados”, como Marianne Peretti, Candido Portinari, Burle Marx, Alfredo Ceschiatti ou Athos Bulcão.

Mas, ao longo dos anos sessenta, na medida em que a crítica à produção de artistas e arquitetos modernistas se consolidava, também os dois campos profissionais - ode artistas e o de arquitetos - sofreram modificações significativas. De um lado, dá-se a globalização na forma de produzir a edificação¹⁰ e a emergência do novo campo internacional asiático, enquanto que do outro, a produção cultural ocupa a frente da cena.

Os programas culturais - sob um novo sentido de cultura que funde cultura e entretenimento e derruba a barreira entre erudito e popular - são inclusive convocados a serem a âncora de renovações urbanas. Nessa linha, o centro Georges Pompidou, projeto em resposta a um concurso do final dos anos sessenta, talvez tenha sido um dos pioneiros, adotando a concepção de um edifício da indústria cultural. Desde então, multiplicam-se os centros culturais e museus dentro de uma nova lógica de uso e consumo.

Do ponto de vista do campo artístico, como bem assinalam os autores, a nova figura central é a do curador, que desbanca tanto o papel do crítico como do historiador. Para Harrison e Wood (2002), é nítida a autoridade do curador frente à arte contemporânea, pois a

⁹Que muitos assemelham ao conceito moderno de site specific como discutiremos mais tarde.

¹⁰Ver Sarfatti-Larson em Quid Novi.

arte de hoje em dia já nasce para ser exposta, para ser vista ou visitada, sendo assim cabe a este classificar e definir o que deve ser exposto e como deve ser exposto. Personagem central para o sucesso do museu ou instituição cultural, capaz de criar novas narrativas para os acervos existentes e para as obras dos diversos artistas.

A produção artística de grande reconhecimento internacional destina-se deste modo crescentemente para o museu ou para as instituições culturais que promovem grandes eventos internacionais.

Com a crescente importância que a atividade cultural ganha na cena contemporânea e com a ampliação do campo das artes visuais, tornam-se mais frequente as situações em que os artistas passam a contratar arquitetos para que viabilizem tecnicamente a construção das obras que concebem, é o caso, por exemplo, da equipe de Doris Salcedo, entre outros. Muitos autores como Foster (2014) por exemplo, sugerem que na noção de site specific, pelo menos, em alguns casos, seriam retomados o conceito de arte total, ou pelo menos alguns dos princípios da Gesamtkunstwerk¹¹. Mas, parece que no caso atual, quando o site specific requer uma edificação o comando maior é do artista ou a obra é elaborada em conjunto, como sugerem os discursos sobre a galeria de Adriana Varejão em Inhotim, talvez a mais famosa dentre elas.

c) As novas formas de arte e a relação com a edificação

No que se refere às características distintivas desta produção, a partir dos anos sessenta, podemos verificar muitas formas de arte ditas pós-moderna ou contemporânea que reivindicam a distinção em relação à arte moderna precedente sobretudo pela nova forma de fruição. Ou seja, por saírem de uma perspectiva de arte usufruída pela contemplação. Daí a famosa crítica ao cubo branco, em referência ao que Brian O'Doherty(2002) descreveu no seu ensaio de 1976, como estratégia das galerias para exposição da arte moderna. Muitas destas novas formas artísticas reivindicariam ao projeto arquitetônico que favorecesse a interação com o espectador, ou seja, que a edificação “desapareça”, se oculte ou fusione com a obra de arte.

A expansão do campo da escultura como bem explicou Rosalind Krauss (1976), num artigo hoje clássico, é um dos maiores exemplos desta nova lógica de fruição. Neste campo ampliado, a escultura sai do lugar que lhe era tradicionalmente consagrado no museu. Na

¹¹Sobre o conceito de arte total e possíveis práticas mesmo em alguns trabalhos modernos cf. MARQUES, 2016)

modernidade e na lógica da galeria do cubo branco, este lugar, conforme comenta Krauss ironicamente, se reduzia essencialmente àquele onde o espectador esbarrava, ao se afastar para contemplar um quadro.

Agora, no novo campo ampliado, muitas vezes, no caso de instalações, de *landart* ou do *site specific*, a escultura ocupa novos espaços e sempre ficam claros os limites do que seja arquitetura, paisagem ou escultura.



Figura 4: PanaceaPhantástica(2008), artista Adriana Varejão e arquiteto Cerviño Lopez, localizada no Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais. Acervo pessoal, agosto de 2017.

Os limites também se mesclam quando artistas contemporâneos exploram o tema da arquitetura em suas obras, como no ilustrativo e contundente exemplo do vídeo instalação “*Am I still house?*”¹² (2003), de Erwin Wurm, em que a “*Fat House*” questiona o conceito da casa. Para isso, a obra parte de uma questão central: “sou uma casa gorda, as pessoas me acham bonita, sou uma obra de arte, porque fui feita por um artista contemporâneo mas, se eu for uma casa feita por um arquiteto, continuo sendo uma obra de arte?”. Longe do juízo de valor acerca do que é “bonito”, de “bom gosto”, “bem aceito” para a arquitetura vejamos que a “*Fat House*” coloca um problema, o que significa ser arte para um artista contemporâneo

¹²Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/200982499>.

não é o mesmo para uma arquitetura contemporânea, contemporâneo no sentido do tempo de agora. Esta é uma das suas questões centrais: arte e arquitetura em direções divergentes.



Figura 5: Fat House, ErwinWurm (2003). Disponível em: <http://suportecomunicacao.com.br/blog/ccbb-recebe-primeira-exposicao-no-brasil-do-artista-austriaco-erwin-wurm/>

O exemplo é bem sarcástico e intrigante pela maneira como a arte questiona a arquitetura ou melhor as novas relações entre esta e a arte. Qual o lugar da arte? Qual o lugar da arte na arquitetura? Na cidade? No cotidiano? No ambiente em que habitamos? Como uma obra de arte que questiona a ambiência pode criar novas perspectivas para além de uma experiência meramente visual?

Há também, dentre a produção de arte contemporânea, outra postura relacional. Nesta, um conjunto significativo de artistas que exploram a lógica do espaço e de suas características como se manipulassem um ambiente, uma cena, um lugar, ambos constituídos pela concepção um abrigo ou um local de breve permanência, a exemplo da obra de artistas como James Turrel, Robert Irwin, Ilya Kabakov, Hélio Oiticica, Neville de Almeida, Doris Salcedo, Louise Bourgeois, Rivane Neuwandere tantos outros.



Figura 6: Matrix (2010), artista Rei Naito e arquiteto RyueNishizawa, localizada em Benesse Art Site, Naoshima, Japão. Disponível em: <http://benesse-artsite.jp/en/art/teshima-artmuseum.html>

Para um espectador menos familiarizado com estas novas formas, é muitas vezes difícil perceber a diferença e os limites da atuação do arquiteto e do artista. Por exemplo até onde foi o trabalho do arquiteto RyueNishizawa na projeção de uma estrutura que, na verdade, é a instalação *Matrix* (2010, elaborada pelo artista Rei Naito para o TeshimaArtMuseum? Ou ainda dentro do mesmo espectro onde acaba a mão de Frank Gehry no projeto de uma das partes da Fundação Louis Vuitton (2006) e começa o site específico intitulado *Insidethehorizon* (2014) do artista OlafurEliasson? Para quem passa há um corredor com pilares espelhados e uma luz amarela que cria efeitos óticos de continuidade e uma atmosfera de cores de quem está com o sol em posição estática e determinada. E assim, muitos pensam que não há obra de um artista visual, mas apenas continuidade do projeto do arquiteto.

A incerteza ou até mesmo inquietação, sobre a autoria de certas obras em que os limites entre arte contemporânea e arquitetura se esgarçam, provoca uma confusão, que a propósito, o artista Dan Graham refere-se como uma espécie de “doença”: “*arquitetos querem ser artistas e artistas querem ser arquitetos*”.

d) O museu no século XXI

Destino privilegiado da arte contemporânea, o museu se apresenta como local privilegiado para a observação da nova relação entre artistas e arquitetos dentro deste novo campo ampliado. Nesse sentido, vale também assinalar o quanto a própria instituição museológica modificou-se recentemente. Sintetizando as mudanças do espaço museal nos últimos duzentos anos, Santa Cecilia¹³ distingue três etapas:

- o museu eclético, a exemplo do Louvre de Paris, de aspirações universalizantes, fundado no colecionismo e cujo principal objetivo consiste em destacar ou conferir valor aos objetos.
- o museu moderno, como o MoMA de 1937 tipo “cubo branco” conformado à ideia de obra de arte autônoma, cujo espaço procura não interferir na fruição dos objetos;
- o museu contemporâneo, de expressão arquitetônica diversa e inserido internacionalmente nos circuitos culturais (e comerciais) da arte, tais como o Guggenheim de Bilbao, a MenilCollection e o próprio Inhotim.

Em relação ao último, para Basbaum (2012), o museu que responde às demandas discursivas da arte contemporânea é tanto um parceiro quanto um conceito na produção de obras de arte. Se esta afirmação de Basbaum (2012) não deixa muito claro quais seriam os atributos espaciais e, portanto, projetuais imprescindíveis – caso existam - para que o museu contemporâneo cumpra esse duplo papel, uma pista pode ser encontrada quando ele analisa situações diferentes, no museu Guggenheim de Nova Iorque e na Tate Gallery, instituições diversas e que não foram projetadas para acolher a arte contemporânea, ou seja é possível que, na dupla função, existam atributos que não sejam espaciais, como o relacionamento entre museus, a política de empréstimos, no plano nacional e internacional; ou ainda, a exportação repaginada de museus antigos, inaugurados no modelo oitocentista, como o novo Louvre¹⁴ em Abu Dhabi, projeto de Jean Nouvel, prêmio Pritzker e um dos membros da constelação dos *starchitects*.

De qualquer forma, projeto novo ou repaginado, é no museu contemporâneo onde as novas formas de colaboração entre artistas e arquitetos, as tensões, convergências e divergências se fazem mais evidentes.

¹³Bruno Santa Cecilia, comentário do parecer de nossa qualificação em 2016.

¹⁴Segundo o site oficial o futuro museu longe de ser uma cópia do antigo, é uma instituição original que formula uma proposta de museu universal, reflete seu tempo e a tradição local do seu anfitrião. Apoiar-se num dispositivo inédito de apresentação das coleções que associa durante dez anos, sobre o princípio de rotação empréstimos das coleções francesas e a própria coleção do Louvre Abu Dhabi.

Foram estas primeiras reflexões, bem como as contribuições recebidas por ocasião da qualificação que nos levaram a reconsiderar as questões iniciais. Ficou claro que a questão tão propalada no discurso da adequação única de Inhotim para a expografia de arte contemporânea, seria pouco relevante, ou dependeria como dissemos acima de uma análise comparativa na escala mundial.

Por outro lado, pareceu-nos pertinente empreender uma melhor verificação do que realmente seriam as exigências edilícias da arte contemporânea, isto é, a pergunta que se coloca é:

Quais as características, estratégias e definições da colaboração entre os dois campos – o da arquitetura e das artes visuais – no mundo contemporâneo?

Em que medida são estas características, estratégias e definições da colaboração entre os dois campos essencialmente distintas das que precedentemente se colocavam na modernidade?

Ou perguntando de outro modo, como as condições da arquitetura (espaciais, ambientais, técnicas, programáticas, plásticas, etc.) buscam afetar a experiência das obras de arte de um modo geral, ou mais especificamente, da arte contemporânea? Em que medida as estratégias projetuais seguem os ditames do que os artistas privilegiam para fruição de seu trabalho?

e)Do museu parque às galerias

Para responder as nossas questões destacamos a concepção dos espaços expositivos, na medida em que a sucessão de aberturas de galeria criou expectativas que aumentaram o prestígio da instituição, não só junto ao público em geral, mas igualmente junto ao público especializado em arquitetura. Inclusive numa das primeira publicações sobre o Inhotim, na quarta edição da Revista Monolito¹⁵ (fig. 02) Serapião colocava *que a fragmentação das exposições em pavilhões coloca um novo paradigma para os espaços expositivos*¹⁶.

¹⁵Revista Monolito – Inhotim: arquitetura, arte e paisagem. São Paulo, 1ª. edição, nº 4, agosto/setembro, 2011.sob a edição do jornalista-arquiteto Fernando Serapião, com um ensaio de Guilherme Wisnik e crítica de Fernando Luiz Lara.

¹⁶ O que já comentamos acima, não tem em si nada de novo.

Costa(2014) avaliou o desempenho de Inhotim a partir de uma perspectiva da percepção ambiental do público visitante, comparando-o como outro museu paisagem de arte contemporânea em Serralves(Portugal). Assim constatou que a relação ambiente construído e paisagem torna-se um atrativo nesses espaços tendo em vista a possibilidade de percurso deliberado no parque. Já Ribeiro(2016) insere o Inhotim no topo dos “novos museus”- como por exemplo, o Museu Guggenheim Bilbao, Espanha (1997) projetado por Frank Gehry- que a partir dos anos 1990 trariam uma nova visão da museologia com foco na atração do público e onde a arquitetura assume um novo valor de obra de arte.

Assim, se, num primeiro momento, queremos avaliar o sítio de Inhotim como um todo, num segundo pretendemos focar o projeto das galerias como dispositivo máximo de fruição e a estreita colaboração na execução destas galerias entre os expositores e os arquitetos.

d) Os objetivos da pesquisa

O objetivo geral desta pesquisa que é identificar a relações entre projeto de arquitetura e fruição da arte contemporânea, através do estudo de caso de Inhotim, partindo da evolução do projeto como do sitio como um todo, para focar na colaboração entre artistas e arquitetos nos casos das galerias.

Em consequência, como objetivos específicos colocam-se;

- A) identificar a estruturação do projeto global de Inhotim em função dos objetivos da nova museologia;
- B) como se deram as eventuais diferentes formas de colaboração entre artistas e arquitetos, as convergências e divergências;
- C) identificar os diversos padrões expográficos das galerias;
- D) avaliar os resultados das diferentes colaborações, ou seja a existência ou não de ruídos, inadequação (ou mesmo um conflito), entre a arte contemporânea e a arquitetura dos museus que a acolhem;
- E) identificar a *differentiaspecifica* desta colaboração em relação às atitudes modernistas precedentes.

Metodologia

Para identificação da estruturação do projeto global de Inhotim em função dos objetivos da nova museologia empreendemos;

1. um aprofundamento bibliográfico:
 - sobre os requisitos desta nova museologia que permita inclusive situar a classificação de Inhotim dentro dela;
 - sobre os diversos requisitos espaciais da arte contemporânea, notadamente aquelas descritas por Rosalind Krauss em seu artigo *Sculpture in the expanded field* (1979), as quais surgem a partir das relações entre arquitetura e paisagem e que resultaram em novas categorias, ou seja, derivações dentro do campo da escultura;
2. Observação participante nas visitas ao sítio;
3. Análise iconográfica dos mapas, projetos e material visual disponível tentando desvendar quais as características propostas para o que é exposto e as formas de fruição esperadas;
4. A análise do discurso das entrevistas e análises dos projetos das galerias, à luz da bibliografia disponível;
5. Análise comparativa entre os discursos produzidos por autores e críticos e os resultados obtidos.

Para isto, o trabalho está estruturado em 4 capítulos: o primeiro irá discutir os desdobramentos da exploração de novos produtos da arte contemporânea; o segundo aborda novas tipologias de museus que abrigam um recorte temático de obras em escala ambiental; o terceiro irá analisar dentro do acervo do Inhotim, as especificidades do recorte de obras e as experimentações; e por fim, o quarto capítulo irá analisar algumas dessas galerias ou obras específicas (Galeria Adriana Varejão, Galeria Miguel Rio Branco, De Lama Lâmina e Sonic Pavilion) tecendo as considerações finais acerca do processo colaborativo de concepção arte contemporânea e arquitetura.

CAPÍTULO 1

O corpo, o lugar, o tempo: “Quanto precisa uma obra de arte para respirar?”¹⁷

Para explorar um novo conceito para explicar a transição do moderno para o contemporâneo Cauquelin (2005) evoca a figura do anti-artista e usa o termo *embreante*, ou seja, aquele que causa ruptura, para estabelecer uma sequência inaugurada por Marcel Duchamp, seguida pelo pop Andy Warhol e depois pelo galerista Leo Castelli, reforçando o argumento principal de que a arte moderna ligava-se ao regime de consumo enquanto que agora, a arte contemporânea está ligada à comunicação. De maneira geral, costuma-se dizer que a arte contemporânea:

1. emerge com o discurso crítico de contestação do modernismo, na década de 1960 e 1970, na pretensão de suplantando este movimento com o formalismo, a figuração e o uso do signo, fortemente influenciada pelos estudos de política cultural e social da antropologia;(KRAUSS, 1979), (OWENS, 1980), (JAMESON, 2006), (NESBITT, 2006), (HALL FOSTER, 2014, 2015), (HARRISON &c WOOD, 2002)
2. decorre de uma reflexão filosófica sobre a arte, iniciada com Duchamp no início na década de 1920;
3. tem também antecedentes na performance e nas intervenções iniciadas no início da década de 1920 por Yves Klein;
4. tem como critério básico uma investigação sobre o lugar e o papel que a obra desempenha, o que destaca a importância do discurso e da curadoria; (DANTO, 2005), (HALL FOSTER, 2014, 2015), (CAUQUELIN, 2005), (HEINICH, 1998), (KRAUSS, 1979), (O’ DOHERTY, 2002), (OWENS, 1980)
5. baseia-se, em grande parte, na interatividade e na efemeridade, provocando novas perspectivas para arte, além do espaço da galeria e do museu. (O’ DOHERTY, 2002), (HEINICH, 1998)

Talvez a interatividade tenha sido a característica mais utilizada para distinguir a arte contemporânea da arte moderna, com o argumento de que esta última foi uma arte para ser, sobretudo, exposta e contemplada. A distinção estaria desse modo, ao mesmo tempo nos modos de produção e execução da arte, nestes dois períodos, bem como nos modos de fruição.

¹⁷O’Doherty, in O olho do espectador, Artforum, Nova Iorque, 1976.

Em consequência, o espaço de fruição de novos produtos da arte contemporânea deveria ser diferente daquele oferecido para a arte moderna.

Contudo, raramente se especifica em que estes modos de fruição exigiriam novas espacialidades, novos padrões espaciais da arquitetura. Por exemplo, muitos consideram, numa leitura, por vezes muito rápida dos ensaios de O'Doherty, que, como o espaço ideal para a arte moderna tenha sido o cubo branco, este seria o espaço vilão para a fruição de nova arte.

Neste capítulo, pretende-se identificar a partir da contribuição de alguns autores - (HEINICH, 1998), (DANTO,1996), (OWENS,1980), (NESBITT, 2002), (O'DOHERTY, 1976), (KRAUSS, 1979)- as diversas características da arte contemporânea, sobretudo aquelas que as distinguem da arte precedente, ou seja, compreender quais debates levaram a transição de um momento a outro da arte e quais os temas abordados pelos autores, tais como as questões do corpo, do lugar e do tempo, e como aspectos específicos a cada um deles de forma eventual exigem novos parâmetros espaciais, por fim, tentar estabelecer como estas estratégias solicitam ou possibilitam diversas situações de colaboração entre arquitetos e artistas.

Danto, Venturi e os critérios distintivos: das oposições ao abandono do critério da visibilidade

Escrevendo há mais de vinte anos atrás, Danto (2005) comentava que a distinção entre arte moderna e contemporânea não tinha ficado clara até os anos setenta e oitenta, mas que era evidente que elas existiam, como havia sido demonstrado pela necessidade de criação do termo "pós-moderno". Na concepção de Danto (2005), este termo era fraco para designar um estilo na tradição da História da Arte; ele advogava que pós-moderno identificaria apenas "um certo setor" da arte contemporânea, ou seja, nem toda arte contemporânea seria pós-moderna. Ele dizia que o termo pós-moderno não era bom para caracterizar um estilo e que estava mais próximo da noção de "campo" como definira Susan Sontag¹⁸. Para Danto (2005), tomando o conceito de pós-moderno nesta acepção de Sontag, seríamos capazes de colocar objetos dentro ou fora do campo, talvez apenas com algumas dificuldades com os *borderlines*.

No entanto, indicava que, como ocorre com a maioria dos conceitos, sejam eles estilísticos ou de outra natureza, há sempre imprecisões. Por exemplo, a fórmula de Robert

¹⁸SONTAG, Susan. **NotsonCamp**. 1964.

Venturi (1966) em *Complexity and Contradiction in Architecture* estabelece uma dualidade, uma oposição ao modernismo. Querendo contrapor-se ao modernismo “ortodoxo”, define a distinção por um jogo de palavras em oposições binárias: *distorcido e direto, ambíguos e articulados, enfadonhos e interessantes, convencionais e inventados, redundantes e simples, vestigiais e inovadores, implícito e explícito*, e constrói o seu argumento em defesa de uma arquitetura *impura*, ou seja, aquela constituída de complexidade e contradição em que *o menos não é mais*, e contrapondo a *pureza* proclamada como diretriz pelos mestres modernistas.

Na esteira da crítica à arquitetura moderna, também encontram-se as correntes que pregavam a valorização do historicismo e de figuras como Etienne Boullée, tal como mostra o filme *O ventre de um arquiteto (1987-112min)* de Peter Greenaway. Da mesma forma, nas artes plásticas, obras como a *Lilith (1987)* de Anselm Kiefer, fazem uma denúncia dos caminhos da modernidade ao apresentar edifícios icônicos de Oscar Niemeyer em meio ao espírito do caos e da destruição.

Através do historicismo ou de oposições binárias, o antagonismo ao moderno propiciou, entre outras atitudes, a retomada substancial da figuração, em oposição ao abstração, tanto na pintura quanto na escultura a partir da década de 1980. Emergem assim, movimentos como o Neo-expressionismo e Hiper-Realismo, decorrentes da aceitação da alegoria e da apropriação, antes vistas de forma negativa. As experiências com a superfície hiper-real, na qual signos são tomados como reais, construindo um tipo de natureza para brincar consciente e ironicamente, constituem para Harrison e Wood (2002) uma espécie de alegoria, sendo muitas vezes, exemplos híbridos de alegorias, como exemplificam as produções de Ron Mueck, Odd Nerdrum e Peter Paul Rubens.

Face a esta multiplicidade de atitudes antagônicas, Danto (2005) reconhece que a fórmula de opostos venturiana poderia ser útil para classificar um conjunto homogêneo de obras pós-modernas, como as obras de Robert Rauschenberg, as pinturas de Julian Schnabel e David Salle e a arquitetura de Frank Gehry. Mas, constatou que ela deixaria de fora trabalhos como os de Jenny Holzer ou as pinturas de Robert Mangold. Polemizou ainda ao dizer que a utilização do termo “pós-modernismos”, no plural, abriria um leque de variedades de manifestação, mas impediria de encontrar distinções específicas, marcas de reconhecimento de rupturas.

Quanto ao uso da palavra “contemporâneo” em vez de pós-moderno, Danto (2005) afirmava que tampouco este uso resolveria a questão, porque novamente estaríamos face a um

sentimento de não termos um estilo identificável, ou seja de poder tudo colocar no mesmo campo, e findava por dizer que, de fato, esta era a marca das artes visuais desde o final do modernismo, a ausência de uma unidade estilística, ou pelo menos de um critério que pudesse ser usado como base para a capacidade de reconhecer este tipo de arte e poder ter uma orientação narrativa, por isso, ele preferia em vez de pós-moderno, utilizar a expressão de arte pós-histórica.

O que parecia perturbar Danto (2005) era a impossibilidade de utilizar um critério visual para as artes, ou seja, abandonar a tradição da narrativa estilística que, como sabemos, permaneceu nos diversos modernismos. Neste sentido, o emérito professor da Universidade de Colúmbia expressava a dificuldade de classificar obras como as de Mike Bidlo, na medida em que estas, utilizando basicamente estratégias de apropriação, perturbavam a mentalidade classificatória tradicional baseada na noção de estilo detectado visualmente. Como classificar Bidlo cuja obra pode parecer com a de outro artista como X ou Y... mas não é?

Na verdade, como bem demonstrou Owens (1980) o processo de apropriação embora mais usual e descaradamente admitido na arte contemporânea, nem por isso é uma novidade na história da arte. Diferindo de Jameson (2006) para quem os princípios artísticos do pós-moderno, em reivindicação ao seu antecessor e aos conceitos de espontaneidade e autoexpressão, resultariam em formas de “pastiche e continuidade”, Owens (1980) acreditava que o pós-modernismo seria apenas uma posição crítica e não uma nova prática em si. Para Owens (1980), a apropriação seria apenas um dos muitos recursos alegóricos, recursos que sempre teriam existido na prática, inclusive na dos modernos e em Picasso, entre outros. Mas, enquanto a alegoria havia sido antes rechaçada pelo moderno, e falseada a partir de complexidades e descontinuidades, tornava-se com os pós-modernos uma postura aceitável, assim, existiria sim um traço comum e essencial na arte contemporânea ou pós-moderna¹⁹ que seria a atitude alegórica, conforme discutiremos mais adiante.

De qualquer forma, embora sem achar um critério classificatório que julgasse pertinente do ponto de vista da visibilidade, Danto (2005) consegue oferecer-nos uma proposta distintiva útil. Adotando as proposições de Greenberg para definir arte moderna, ele lembra que, esta arte, saiu do compromisso com a representação, e que, para apreciar uma pintura ou escultura moderna, a pergunta pertinente seria:

"What is it that I have and that no other kind of art can have?"²⁰

¹⁹Owens escreveu o seu mais célebre texto sobre o assunto, em 1980, e usa os termos contemporâneo e pós-moderno como sinônimos.

²⁰O que é que eu tenho e que nenhum outro tipo de arte pode ter?

No entanto, para Danto (2005), a partir dos anos sessenta, esta pergunta não é mais cabível na arte em geral, e isto porque, como assinalou-nos Joseph Kosuth, entre outros, mudou radicalmente o papel do artista, para quem, desde então, no seu fazer cabe apenas uma investigação sobre a própria arte. E a nova pergunta pertinente a estes novos objetos artísticos seria:

"Why am I a work of art?"²¹

Segundo Danto (2005), com esta nova pergunta encerra-se a história do modernismo. Para nós, em função da presente pesquisa, o problema reside em saber em que esta nova questão implica no diálogo entre arquitetura e arte. O que deve fazer uma arquitetura em relação a uma obra de arte que auto-interroga o seu estatuto artístico? Como acolher, apresentar, acompanhar, valorizar o novo papel da arte?

Esta não era a preocupação de Danto (2005), que nos oferece, contudo, pistas interessantes, na medida em que ele estava consciente de que a arte contemporânea não era mais aquela do museu de arte moderna. Destacando que algo mudara no campo da museologia, ele evoca situações em que a figura do curador pode redirecionar completamente o acervo museográfico para leituras diversas, e nos provoca com a seguinte afirmação: *Whatever art is, it is no longer something primarily to be looked at. Stared at, perhaps, but not primarily looked at. What, in view of this, is a post-historical museum to do, or to be?*²²

Acatando a reflexão de Danto (2005), somos conduzidos às seguintes questões:

Como dialogar com uma arte que não é essencialmente para ser vista? Que espacialidade seria, então, requerida? Seria o Inhotim um museu pós-histórico ideal neste sentido? Um museu de uma arte que não pede para ser vista, em primeiro lugar?

Heinich: da transgressão como gênero ao papel da mediação

Tentando avançar nestas questões reexaminamos as contribuições de Heinich (1998) socióloga para quem a experiência da performance de James Lee Byars, no Documenta Kassel 5 em 1972, seria um exemplo ideal do discurso crítico acerca do significado, do lugar e do corpo, na medida em que, através dela, o artista transgrediu as múltiplas fronteiras:

- a fronteira entre o indivíduo, seu corpo e a obra de arte, pois ele se deu, se auto-exibiu como sendo a própria obra de arte;

²¹Porque eu sou uma obra de arte?

²²O que quer que seja arte, não é mais algo que deve ser olhado principalmente. Olhando para, talvez, mas não principalmente olhado. O que, em vista disso, é um museu pós-histórico para fazer ou para ser?

- a fronteira espacial, por ter exibido a obra de arte fora do espaço do museu, questionando, desta forma, qual o lugar da arte;
- a fronteira temporal, presente no caráter efêmero da obra;
- a fronteira hierárquica, dando as costas ao museu e delimitando o espaço entre especialistas e profanos.



Figura 7: James Lee Byars, *Calling German Names*, Documenta Kassel 5, 1972.

Para Heinrich (1998), a noção de transgressão seria essencial ao desenvolvimento do campo artístico desde o início do século XX e evidenciou-se ainda mais radicalmente, a partir dos anos 1950 quando as vanguardas trabalham tendo como horizonte fundamental o transgredir fronteiras. Ao transgredi-las, seriam vistas as fronteiras da própria arte, ou pelo menos, aquelas pelas quais a arte vem sendo definida, conforme o senso comum: a fronteira do belo, do que é expressivo, do que é significativo, do que é perene, do que é ou deve ser exposto, isto é, transgredir fronteiras seria questionar, no sentido de Kosuth, acima citado, o novo papel da arte que seria o da auto-investigação.

A transgressão pode dizer a respeito das fronteiras da materialidade tradicional da obra artística, por exemplo, o questionamento da pintura sobre a tela, como fizeram Pollock ou Klein, ou as novas formas de escultura, que não repousam mais sobre uma base, como bem explica Rosalind Krauss (1976), na noção do novo campo ampliado.

As fronteiras também podem ser aquelas da instituição museal, com atividades fora desta instituição, ou ainda que a questionem, tal como o fez a performance de Byars precitada, podem ser as fronteiras mentais da autenticidade, através dos recorrentes processos de

apropriação, como a obra de Mark Bidlos ou de Sherrie Levine, ou ainda, fronteiras que questionem a ética e a legalidade, o poder vigente, etc.

Diferentemente da reflexão filosófica de Danto (2005), na perspectiva sociológica de Heinich (1998), a arte contemporânea, baseada neste conceito de transgressão de fronteiras constitui um novo “gênero” de arte, identificável e classificável e que ocupa uma posição homóloga a outros gêneros do passado, como foi a “pintura histórica” no classicismo.

Transgredir fronteiras é destruir os princípios canônicos que definem tradicionalmente – ou que definiam até então – a obra de arte. Por isso, segundo Heinich (1998), o público reage, aos valores transgredidos, segundo as diferentes categorias pelo qual é composto. Ela constatava que até o momento²³ existiria uma verdadeira rejeição pela maioria das pessoas que se mostravam perplexas diante das obras de artistas contemporâneos. O público em geral e os especialistas mais conservadores tendem a reagir negativamente e a reafirmarem, muitas vezes de forma violenta os valores estabelecidos que foram transgredidos. No entanto, como ela explica, malgrado esta rejeição, existe um florescimento e um crescimento de público para a arte contemporânea.

E este florescimento deve-se, para Heinich (1998), ao papel fundamental desempenhado, no campo da arte contemporânea, pelos mediadores especializados (críticos de arte, galeristas, colecionadores, responsáveis institucionais). Estes integram as sucessivas transgressões dos artistas e ajudam a obra a ser interpretada por um público mais amplo. Deste modo, ampliam as fronteiras do que se chamam arte e possibilitam e provocam novas reações, sobretudo, os mediadores são parte de um movimento de transgressão infinito que obriga as instituições a cada vez mais transgredirem e apresentarem novidades, para sempre instaurar um corte entre os iniciados, os conhecedores, os especialistas e os leigos.

Contudo, alerta Heinich (1998), este movimento não pode ser reduzido a um crescente hermetismo, como se consumir arte contemporânea fosse uma simples marca de distinção de um público esnobe. Analisando o meio francês, lembra que aos artistas nem tudo é permitido, eles não podem fazer uma transgressão completamente arbitrária. É preciso romper com o que foi precedente, mas para isto é preciso dominar uma cultura complexa de um meio que é altamente auto-referenciado.

Esta dimensão da auto-referência é, sem dúvida mais marcante na França que em outros países, na medida em que o mercado de arte francês é dominado por instituições

²³ O livro de Nathalie Heinich data de 1998.

públicas na qual os «experts» desempenham um papel determinante. Este não é o caso norte-americano, nem brasileiro, como veremos mais adiante, o que nos obriga a fazer alguns ajustes nas três direções que nos sugere Heinich (1998) para a compreensão das espirais transgressivas. Elas são:

- onde estão e quem são os artistas e suas propostas, sejam pinturas e esculturas, instalações e assemblages, performances e happenings, intervenções *in situ* vídeos, etc.;
- quais as reações que elas provocam, os gestos, palavras, escritos;
- que instrumentos e que procedimentos são mobilizados para integrar as propostas na categoria de obras de arte (muros dos museus e galerias, investimentos, patrocínios, nome das instituições, páginas de revistas, palavras, escritos especializados).

Para Heinich (1998) a compreensão global deste movimento só poderia ser obtida através da fusão de uma abordagem da sociologia das obras, da sociologia da recepção e da sociologia da mediação.

Contudo, como mostra Troger²⁴, Heinich(1998) também demonstra que é possível aplicar ao campo da arte contemporânea um modelo inspirado da sociologia das religiões. Neste, os artistas seriam profetas, os críticos, galeristas e os curadores de museu seriam os padres, o público são os fiéis ou os incrédulos. Seria um sistema onde é preciso a “conversão do olhar” para aderir à religião e que atribuiria aos críticos um papel essencial. Uma vez que, afirma Troger adotando Heinich (1998), a arte contemporânea não existiria sem a sua exegese.

Embora os arquitetos não tenham sido explicitamente citados, parece-nos pertinente colocá-los junto aos demais padres e, de certa forma, também como participantes do processo da exegese.

Sobre esta, a crer em outros autores como Owens(1980), longe de ser uma propriedade apenas da arte contemporânea, existiria desde o nascedouro da crítica, sendo que esta, ao praticar de um modo ou de outro a exegese, interage sempre com a criação artística. Ele exemplificou a estreita inter-relação entre interpretação e prática, e ainda mais precisamente a influência recíproca entre críticos e práticos, através do reconhecido papel desempenhado por Greenberg, na narrativa da modernidade. Mostrando assim, como um crítico não apenas

²⁴Vincent Troger. https://www.scienceshumaines.com/le-triple-jeu-de-l-art-contemporain_fr_10122.html 01/07/1998.

legitima os produtos artísticos e oferece os critérios avaliadores mas influencia, dirige e estimula uma prática.

No conjunto, o modelo proposto por Heinich (1998), tanto no que se refere às três direções a serem levadas em conta, como na analogia com o modelo da organização hierárquica religiosa, parece-nos muito útil para pensar o caso Inhotim, desde que, conforme precitado, sejam feitas algumas ressalvas.

Uma delas se refere à diferença entre o modelo francês e o brasileiro de apoio à cultura e à arte. O modelo francês, sobre o qual trabalha Heinich (1998), é basicamente público e se situa no interior de uma política cultural mais ampla, onde os FRAC – Fonds régionaux d'Art contemporain (FRAC), são uma peça fundamental²⁵. Eles não são museus, nem grandes instituições culturais, mas em 2011, já tinham constituído um patrimônio contemporâneo único – com um total aproximado de 27.000 obras de 5.000 artistas, destes mais da metade sendo estrangeiros.

Mais ainda, para o que nos interessa particularmente, vale lembrar que, no sistema francês todas as novas edificações públicas, como é o caso daquelas que são construídas para abrigar o patrimônio dos FRACs são obrigatoriamente objeto de concurso. Assim, por meio de concursos públicos, grandes arquitetos, como KengoKuma, Lacaton et Vassal, OdileDecq, Jakob e MacFarlane, entre outros, criaram edifícios considerados marcantes na paisagem²⁶.

Assim, se quisermos utilizar a metáfora de Heinich, na França, os papas da cultura e da arte estão no ministério público. Enquanto no Brasil, à semelhança do modelo norte-americano, instituições como o Inhotim, ou como a Fundação Itaú e o museu Ricardo Brennand, situam-se num quadro de crescente privatização da cultura. Neste modelo, os projetos prescindem de concurso e são feitos segundo a vontade de atores que nos evidenciam uma outra hierarquia entre os artistas-profetas e os padres, ou seja os críticos, galeristas e os curadores – para utilizar o esquema de Heinich (1998).

Assim sendo e, como o nosso ponto de vista, está fora da esfera sociológica, interessa-nos, particularmente dirigir nosso olhar, no caso de Inhotim, para duas das direções assinaladas por Heinich (1998):

- aquela dos artistas e de suas propostas;
- e a dos instrumentos e procedimentos que foram mobilizados para a referida integração destas propostas.

²⁵ Pouco conhecidos, os FRAC formam um conjunto de mais de 20 associações financiadas pelo Estado e pelas regiões.

²⁶ <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-100.html>

Nestes últimos, interessa-nos mais especificamente o que diz respeito aos aspectos espaciais, privilegiando o agenciamento do sítio e das galerias. Passaremos a examinar que contribuições nos permitem melhor verificar as propostas dos profetas, para depois examinarmos a questão das propriedades espaciais.

Owens e as estratégias dos artistas contemporâneos

Sobre os artistas e suas propostas, ao critério de uma produção que se autoquestiona conforme assinalado por Danto (2005), somamos aquele da transgressão de fronteiras oferecido por Heinich (1998). A estes, vamos acrescentar aquele de Craig Owens (1980) que destaca a alegoria como a marca reconhecida e reivindicada pela arte contemporânea, afirmando que a estratégia da apropriação – captação de imagens e signos submetidos a uma nova interpretação – é uma das múltiplas formas pelas quais se dá o impulso alegórico contemporâneo.

Nesta linha de raciocínio, um exemplo ideal da arte contemporânea e deste impulso alegórico estaria na obra de Robert Smithson, em geral, e em particular, no famoso SpiralJetty, (Quebra-mar em espiral), obra construída em abril de 1970. *Land art* ou *Earth worksculpture, site specific*, questionando, tempo, corpo e lugar, esta obra tem como traço essencial a impermanência, o caráter transitório, seu tempo de existência estando determinado pela ação da natureza.

Além da impermanência, para Owens (1980), outras estratégias marcariam as realizações contemporâneas:

- **acumulação:** trabalho de colocação de uma coisa após outra, obedecendo um princípio sequencial ou não, como uma parataxe, frases justapostas, sem conjunção coordenativa;
- **discursividade:** mediação entre espectador e obra de arte, verbal ou visual e que, se faz necessária, em algumas obras, porque se ninguém explicar não há como entender;
- **hibridização,** síntese de técnicas ou categorias diversas em uma mesma obra;
- **trabalhosobre a especificidade do lugar.**

O acervo de Inhotim poderia ser, sem dúvida, classificado segundo estas estratégias, mas resta ainda discutir em que medida a arquitetura pode intervir para potencializá-las ou reduzi-las.

Por exemplo, é possível estabelecer uma relação entre a característica da discursividade apontada por Owens (1980), com a necessidade de exegese celebrada por Heinich (1998). Mas em que medida esta característica solicitaria a participação do arquiteto contemporâneo de modo diverso daquele solicitado pela arte moderna?

Outro exemplo, a estratégia de acumulação utilizada por artistas, como Hanne Darboven que repetem à exaustão quadros em paredes, criando uma narrativa, exige uma espacialidade diversa daquela que encontramos nas repetições dos fuscas de Jarbas Lopes, em Inhotim. Uma mesma estratégia pode assim implicar em requisitos espaciais diferentes.

Se as estratégias fornecem um poder classificatório para a concepção da obra, parece difícil estabelecer uma relação direta entre elas e os produtos derivados no que se refere aos requisitos espaciais.

Das estratégias às materialidades: os diversos produtos

Começamos com a emblemática obra *Brillo Box*(1964) de Andy Warhol. Apresentada pela primeira vez na StableGallery, em Nova Iorque, ela é tida como referência de um ponto de ruptura por ter retomado as pioneiras questões Duchampianas, tais como:

- o deslocamento do objeto de uso comum para tornar-se arte ao ocupar o espaço museológico;
- o mito da autoria, quem concebeu a caixa Brillo?
- e, por fim, a questão da autenticidade, a saber, se Andy Warhol desejasse reproduzir duzentas de suas caixas alegóricas de madeira, quem questionaria qual a verdadeira caixa Brillo?



Figura 8: Brillo Box, 1970, Andy Warhol. Fonte: philamuseum.org.

No entanto, a rigor, esta obra emblemática, não parece requerer espacialidades inaugurais ou requisitos expográficos especiais, ou seja, em si, para ser exposta, ela não transgride paradigmas antigos de apropriação espacial. A transgressão reside no fato de objetos de supermercado entrarem no museu.

É distinto o caso de obras como as de Christo e Jeanne Claude, e Hélio Oiticica com seus *Parangolés*, *Manifestações Ambientais e Penetráveis* que postumamente continuam a ser executadas, algumas em caráter de reconstrução outras até mesmo como inéditos, como no caso das experiências dos quasicinemas, onde a documentação e muitas vezes projetos detalhados deixados pelo artista viabilizam a execução²⁷. Neste caso, estamos também com dois tipos de gestos artísticos diferentes.

Especialistas da embalagem de monumentos com tecido, a prática do casal Christo e Jeanne Claudese sedá longe dos museus, são intervenções urbanas, para alguns considerada como muito ligado *alandart*, e inspiradora da arquitetura²⁸. Impermanência é um traço essencial neste processo de envelopamento.

²⁷ Esse tipo de obra, remaneja da matéria para os direitos autorais os valores de mercado, onde um museu pode compartilhá-lo com outras instituições e permitir reproduções. Mas estes são aspectos que fogem ao escopo de nossa pesquisa.

²⁸ <https://www.archdaily.com.br/br/01-35977/arte-e-arquitetura-christo-and-jeanne-claude>. Segundo estes, os trabalhos de Christo, hoje com 80 anos (Jeanne-Claude morreu em 2009) são totalmente financiados pela venda de obras de arte e elementos originais do processo de projeto, como desenhos, colagens ou fotografias.

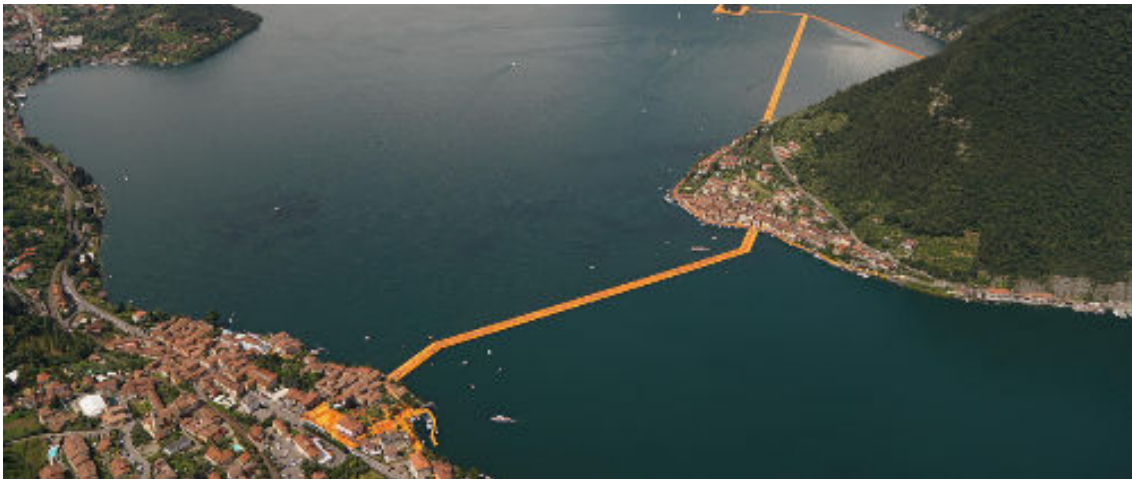


Figura 9: The Floating Piers, 2016, Christo and Jeanne Claude. Fonte: christojeanneclaude.net.

Já nas obra de Oiticica podemos encontrar várias dimensões, a performática e a da estrutura/cor ou da escultura no campo ampliado. Segundo Mario Pedrosa (1966), a dimensão performática teria nascido em uma iniciação ao samba, quando:

“O artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. (...) Dir-se-ia que o artista passa às mãos que tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pó, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-táctil, motora.”

PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Correio da Manhã: Rio de Janeiro, 1966.

A dimensão performática dos Parangolés comunga com o envelopamento de Christo no caráter de impermanência e ambas questionam o sentido do lugar. Assim, pode-se dizer que as intervenções de Christo também sejam manifestações ambientais embora o casal de artistas não utilizasse a expressão. Mas se toda performance tem o caráter de impermanência, pela própria definição, nem toda *landart* tem obrigatoriamente este caráter.

Além disso, pode-se falar de *site specific* no caso de Oiticica, tendo em vista as reconstruções? Ou toda reconstrução não exigiria justamente uma adaptação específica?

De forma lata diz-se da arte *site-specific* que é realizada em função de um determinado sítio e que tem em conta as características físicas e as dinâmicas sociais do mesmo²⁹.

Mas segundo uma tese sobre esta arte em Inhotim (Mello, 2015)³⁰ a noção do *site specific* modificou-se nas últimas décadas na medida em que:

²⁹PINHEIRO, Gabriela Vaz. **Site specific art**. Artigo publicado em <http://arte-coa.pt>

³⁰Tese de doutorado, ver referencias bibliográficas.

“A compreensão do espaço em arte tomou novas formas não só em função dos espaços e dos discursos artísticos, mas também em função dos novos meios e linguagens. Essas mudanças demandaram alguns acompanhamentos por parte dos espaços expositivos, bem como um novo olhar sobre o que se entende por *site specific* art.”

Tendo em vista o nosso objetivo de pesquisa e a reputação adquirida com a galeria de Adriana Varejão, considerada como um exemplo de *site specific* - onde teria havido uma perfeita colaboração entre o arquiteto e a artista – nós dedicamos algumas considerações especiais a este tipo de arte.

Site specific: o nó górdio da arte contemporânea?

Muito embora o *SpiralJetty* constitua uma referência neste tipo de arte, não há consenso sobre a natureza da permanência ou efemeridade do *site specific*. Para alguns, a *site-specific* foi inicialmente produzida segundo uma natureza (mais ou menos?) permanente.



Figura 10: SpiralJetty, 1970, RobertSmithson.

É certo que a maior parte dos autores remonta a arte de *site specific* aos meados dos anos 60, indicando uma ligação entre o gesto do *site specific* e a *Land Art* e ainda com a *Environmental Art*, e ainda mais como uma reação às condições de exposição, circulação e acesso das obras de arte inseridas no espaço museológico e das galerias. Também é frequente associar – tendo em vista as origens do *site specific* serem próximas às *Land art*, - que este modo de expressão investigava primordialmente as relações entre a paisagem construída (a arquitetura e as suas dinâmicas sociais), bem como entre as instituições artísticas ou de outra natureza, e a prática artística.

Mas mesmo no que se refere às origens e datação, a noção de *site specific* se confunde. Para alguns, esta expressão precederia a *Installation Art*, que se desenvolve a partir dos anos 80 e teria também dado origem a movimentos que genericamente designados por *Public Art*³¹.

Por exemplo, alguns autores remontam a origem do *site specific* aos ensaios do tipo da *Merzbau* ou Casa Merz realizada por Kurt Schwitters em 1923. Próximo do Movimento dadaísta, embora não sendo um dadaísta e não sendo aceito pelos dadaístas como tal, Schwitters participava das experiências teatrais realizadas na Bauhaus por El Lissitzky e Moholy-Nagy. Nestas a proposta era criar uma cena em que todas as partes são inseparavelmente ligadas por meio da interação plena entre corpo, voz e música com elementos plásticos, princípios esses intrinsecamente ligados à experiência da Arte Total. (Torres, 2002) Executada de 1923 a 1937 utilizando madeira, gesso e objetos simbólicos na trajetória de vida do artista – que já trabalhava com *assemblage* e colagem – entre os quais, mecha de cabelo de Hans Richter, lápis da escrivantina de Mies van der Rohe, pedaço de gravata de Van Doesburg.

Destruída em 1943 pelos nazistas, a *Merzbau* pôde ser reconstruída outras duas vezes, a primeira ocupando duas salas do Museu Sprengel, em Hannover, entre 1981-1983, e a segunda vez, em 2011, no Berkeley ArtMuseum. Estas reconstruções poderiam questionar o estatuto desta obra como uma obra de *site specific*, mas como instalação, a exemplo daquelas de Helio Oiticica, que também deram lugar à reinstalações. São, como vimos, casos recorrentes quando há uma documentação significativa anterior e que, sobretudo, a aproxima do conceito de projeto, ou seja, um conjunto de informações, desenhos esquemáticos, fotografias e memoriais que permitem a construção fiel da obra.

Aliás este é o caso também da discussão atual sobre a legitimidade de “remake” de performances como as de Marina Abramovic. Em exposição no Centro Georges Pompidou, em setembro de 2017 o artista plástico Paulo Bruscky apresentou em vídeo uma reedição feita neste ano de uma performance que fizera nos anos setenta. Deste modo, o próprio caráter de impermanência da performance parece ser questionado, como também a sua intrínseca ligação com uma situação e um lugar determinado.

Não há registro de nenhuma dimensão ambiental na *Merzbau* que permita associar esta obra às origens da *landart* e, por esta via, do *site specific*. Mas a associação entre esta expressão artística e a *Merzbau* surge na medida em que o conceito de *site specific* parece ter evoluído recentemente e tem sido utilizado em diversas situações onde há a colaboração

³¹PINHEIRO, Gabriela Vaz. *Site specific art*. Artigo publicado em <http://arte-coa.pt>

fusional entre arquiteto e artista. É o caso da precitada obra de 2014 *InsidetheHorizon* de Olafur Eliasson, na Fundação Louis Vuitton projetada por Frank Gehry. A *Merzbau* sob um conceito ligado à criação de uma cena como experiência teatral, em que todas as partes inseparavelmente ligadas se fundem numa só obra e, como obras posteriores de Oiticica e Eliasson avançam a hibridização entre arte e arquitetura, cujos limites Rosalind Krauss bem tentou apontar.

O campo ampliado de Krauss

No seu clássico artigo de 1979, Krauss descreveu o processo que cunhou como a ampliação do campo da escultura. Ela começa descrevendo um trabalho realizado no ano anterior, da seguinte forma:

“O único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchaço na terra em direção ao centro do terreno. Mais de perto pode-se ver a superfície grande e quadrada do buraco e a extremidade da escada que se usa para penetrar nele. A obra propriamente dita fica portanto abaixo do nível do solo: espécie de pátio, de túnel, fronteira entre interior e exterior, estrutura delicada de estacas e vigas”.

E conclui afirmando:

Perimeters/ Pavillions? Decoys de Mary Miss (1978) é certamente uma escultura, ou mais precisamente, um trabalho telúrico.

Krauss (1979) escreve no final dos anos setenta quando estas novas formas de arte pareciam espantar um público ainda majoritariamente acostumado com as fronteiras tradicionais entre gênero artísticos. Mostrando a evolução do conceito de escultura desde o seu nascedouro que a associava à função de monumento, até a escultura minimalista moderna que abandona o pedestal e passa a ser contemplada no museu, Krauss comentava as drásticas mudanças recentes da seguinte forma:

“Nos últimos 10 anos realmente coisas surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: “corredores estreitos com monitores de TV ao fundo, grandes fotografias documentando caminhadas campestres, espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns, linhas provisórias traçadas no deserto”.

Nesta multiplicidade de “coisas surpreendentes” as tentativas, também bastante heterogêneas de explicar o que seria ou não escultura pareciam também insuficientes aos olhos de Krauss (1979) que propôs para superação desta desordem, os já famosos gráficos:

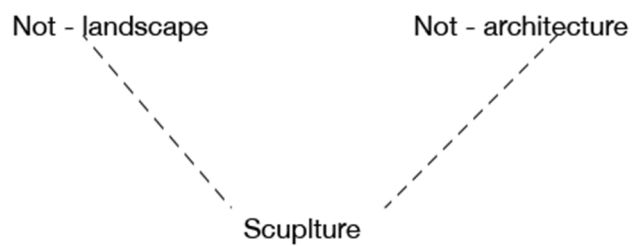
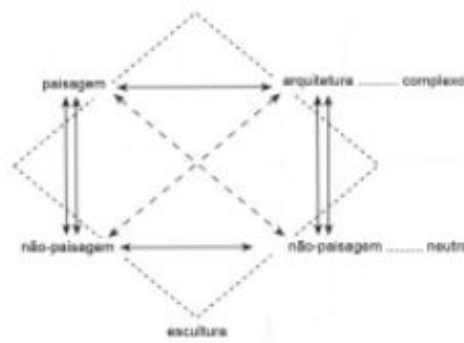


Figura 11: Diagramas da escultura no campo ampliado. Fonte: Krauss, 1976.

O trabalho de Krauss é extremamente valioso para uma reflexão sobre as diversas expressões de escultura e seus requisitos espaciais. Para nós, de uma forma mais pragmática, será adotada a classificação oferecida pela Fundação Inhotim do que seja a obra de arte a ser vista e nos interessa, como determinado no objetivo desta pesquisa verificar o desempenho do espaço que o acolhe. Para isto resta-nos ainda levantar algumas questões sobre arquitetura e expografia, a partir das contribuições de O’Doherty (2002).

Do cubo branco ao museu parque?

A primeira contestação de que o espaço da galeria modernista não partilhava dos mesmos anseios que a arte do século XX, veio de um artista, Brian O’Doherty, pseudônimo de Patrick Ireland. Ele havia publicado três ensaios em 1976: “*Notas sobre o espaço da galeria*” “*O olho do espectador,*” e “*Contexto e Conteúdo,*” e um outro, em 1986, na revista Artforum, intitulada “*A intervenção na galeria*”. Em 1999, os ensaios foram reunidos, revisados e publicados com o título *Dentro do cubo branco: a ideologia do espaço da galeria*.

A leitura apressada ou as diversas citações dos artigos de O’Doherty (2002) levaram a uma conclusão apressada de que estes textos se caracterizavam por criticarem o arquétipo do cubo branco, como forma recorrente para as galerias de arte. Mas é preciso relativizar e contextualizar as contribuições deste autor.

É verdade que em *Notas sobre o espaço da galeria*, O’Doherty(2002) critica o arquétipo moderno de galeria ideal como “*o espaço que subtrai da obra todos os indícios que interfiram*”, isolando-a como objeto sagrado, e a partir de uma linha evolutiva de como a

pintura progressivamente vai exaurir a superfície pictórica da tela, a princípio com a supressão da borda com Monet e suas grandes telas impressionistas, *Ninfeas* de 1920. Mais ainda: seguido da experiência cubista de Picasso em representar a tridimensionalidade apenas com “*comprimento e largura*”, e que junto à pintura moderna de Matisse em grandes proporções adequaram-se a qualquer parede branca.

Pode-se fazer uma leitura positiva e eficaz da estratégia do cubo branco e ver como O’Doherty (2002) mostra que esta maneira era a melhor maneira para “realçar” a fruição modernista, sobretudo dos galeristas.

Vale neste ponto distinguir dois espaços de exposição da arte moderna:

- as galerias particulares e dedicada ao comércio que instauram o paradigma do cubo branco;
- os museus, sejam eles edificações tradicionais que acolhem a arte moderna e adotam progressivamente o paradigma do cubo branco, como exemplifica o caso do museu de Belas-Artes de Rennes³² ou os novos museus destinados desde o projeto para a arte moderna, projetados sob este modelo.

Mas sobre estes últimos devem ser evitadas generalizações, como bem lembra Santa Cecília, quando diz que:

“Primeiramente, é importante considerar que a tipologia moderna da caixa opaca, de interior neutro e compartimentado, está longe de constituir a regra dos museus modernos. Vemos na obra de alguns mestres da arquitetura moderna, em especial no Brasil, um esforço consciente em direção à dissolução do volume construído, de ampliação da permeabilidade física e visual do edifício, da maior interação com o lugar e com a paisagem circundante, em favor de uma mediação mais relaxada entre interior e exterior. Caso do MAM do RJ e do MASP de SP. É certo que muitas vezes tenha faltado sensibilidade da expografia/curadoria para compreender e explorar as relações espaciais que esses e outros edifícios constroem. No caso do MAM, por exemplo, há que se destacar o esforço notável de Reidy em liberar o chão e fazer com que o edifício crie uma transição suave entre a cidade e o parque. Essa desobstrução do solo é acompanhada pela liberação completa do espaço interior, uma área de 130x26m, obtida pelo desenho³³ estrutural engenhoso, que desloca as cargas verticais para fora do pavilhão expositivo, conferindo uma grande liberdade de montagem no seu interior. Também não se pode desprezar a abertura visual do edifício para a paisagem natural da baía de Guanabara, complementada pelo paisagismo de Burle Marx. Apesar disso, são recorrentes as expografias

³²O museu data das iniciativas revolucionárias e foi constituído, em 1794, com obras tiradas de edifícios religiosos e civis da cidade. Em 1855, ele instalou-se num novo edifício apresentando até recentemente as obras apinhadas ao longo das paredes de cor vermelha, diferentemente da ala de arte moderna, em cor branca e com as obras bem distantes uma das outras. Este padrão foi, aliás, recentemente adotado também para a “*alas vermelhas*”. <http://mba.rennes.fr/fr/le-musee/l-histoire-du-musee/>

³³ Texto para a nossa qualificação, janeiro de 2016.

em que a planta livre é convertida em uma série de espaços compartimentados que obstruem a visão tanto da arquitetura, quanto da paisagem. Seria simples concentrar os espaços fechados no miolo do pavimento e manter as circulações periféricas liberadas, como sugerem os desenhos originais do próprio Reidy. No projeto do MASP, também podemos acompanhar o esforço de Lina para preservar a paisagem, qualificar o lugar e criar espaços com poucas obstruções internas. Do mesmo modo, durante vários anos essas qualidades foram negadas, seja através de montagens que ocultam a presença da cidade, seja através das reações à abertura irrestrita do térreo (que já se propôs fechar mais de uma vez).

Assim, devemos evitar as generalizações nem toda museografia modernista adotou ou implicou na expografia do cubo branco. Cabe, além disso, distinguir as narrativas e argumentos que são cruzados O'Doherty (2002). Um dos argumentos levantados por eles diz respeito justamente - e inversamente ao que uma leitura comum poderia induzir - à eficácia do cubo branco como estratégia expositiva. O outro diz respeito à evolução de formas artísticas pioneiras – ainda que minoritárias - que escapavam ao paradigma da modernidade. No ensaio “O olho do espectador”, (1976,) O'Doherty considera como libertadora a inserção da colagem como técnica da pintura cubista e inaugurada na contestada obra de Picasso de 1911, *Natureza morta com palhinha de cadeira*. Desse modo, a colagem induziria o espaço reduzido da tela a tomar proporções cada vez maiores, envolvendo o espectador agora como um visitante, e culminando com aquela que seria a primeira instalação, *Merzbau* de Schuwitters.

Estas formas pioneiras evoluíram até a década de 1960, com a crítica à prática da pintura de cavalete que conduziram ao estilo de pintura abstrata *Color Field*. A parede passa de objeto passivo a objeto ativo, a exemplo das telas de Frank Stella que incorporam parede, piso e teto como o espaço pictórico. A isso O'Doherty acrescenta o surgimento dos *happenings* ligados ao teatro e a colagem, e produzindo assim variações entre a performance e a *body art*. Sobretudo nesses dois últimos casos, reconduzindo o lugar da arte fora da galeria branca e mais próxima da vida urbana e cotidiana, validando a obra de arte pela supressão do observador em valorização à participação ativa do espectador.

No segundo ensaio, *Contexto e Conteúdo*, O'Doherty avança na sua argumentação sobre as transformações que a arte passara no século XX, a partir dos questionamentos conceituais inaugurados por Duchamp e que podem ser exemplificados na sua obra *1.200 sacos de carvão*, de 1938, em que a obra em contraposição ao usual, instala-se no teto. Isso deu início a ideia de contexto para o espaço da galeria e assim, as instalações abrangeriam todo o recinto como peça única: “com o pós modernismo, o recinto da galeria não é mais neutro (...) a parede imaculada da galeria, embora um produto evolutivo delicado de natureza bastante específica, é impura”.

Como peças que também não são feitas para durar, depois de desmontadas essas obras vivem apenas num registro de fotografia e de projetos e que a partir de certo “*revivalismo histórico*” podem ser remontadas a posteriori. O’Doherty (2002) de maneira insidiosa ressalta a obra de Mondrian, *Salon de Madame B. à Dresden*, que tem o projeto datado de 1926 e foi executada em 1970 no Pace Gallery postumamente, Mondrian não pode visualizá-la.



Figura 12: Mondrian, *Salon de Madame B. à Dresden*, 1926-execução 1970.

O’Doherty (2002), contrapõe duas situações: a instalação de Duchamp intimamente ligada ao espaço da galeria; e a obra da sala de Mondrian que tornava esse espaço dispensável, e desse modo, destaca:

“Pela associação da arquitetura, da escultura e da pintura, será criada uma nova realidade plástica. Pintura e escultura não se manifestarão como objetos separados, nem como arte mural, que arruína a própria arquitetura, nem como arte aplicada, mas por serem meramente construtivas ajudarão a criar um entorno não simplesmente utilitário e racional, mas também puro e perfeito para a beleza”.

Realçado o revivalismo na década de 1970, teriam destaque a obra de Malevitch e Tatlin e as diversas associações entre arte e cotidiano, notadamente na figura de Lissitzky, com seu cuidado em desenhar suas exposições de maneira a ocupar o recinto da galeria e envolver o espectador, o que levaria a entender “*a galeria como uma intervenção*”, título do último ensaio de O’Doherty em 1986. Como a arte abandona o pedestal, se liberta da moldura, apropria-se da colagem e ocupa todo o recinto da galeria tencionando a “caixa que antes o enclausurava” e ocupando outros lugares, como a rua, o comércio, o mercado, a natureza inóspita.

Tomemos como exemplo a performance de Yves Klein de 1958, na Iris ClertGallery, o *Salto no vazio* não questiona apenas as explorações da NASA no espaço mas também coloca o espaço da galeria como tema da intervenção e o visitante como protagonista, justificando a atitude de artistas como Robert Barry a escrever “Durante a exposição a galeria estará fechada”. Desse ponto, alguns autores como Dornburg(2002), chegam ao ponto de afirmar que em alguns casos “*artistas começaram a construir*”, e exemplifica com os pavilhões permanentes e os espaços de exposição autônomos que o escultor alemão Erwin Heerich fez para o MuseumInselHombroich, perto de Dusseldorf, associando a aproximação da arte e da arquitetura como resultado da transição da instalação efêmera para construções permanentes ligadas à natureza do lugar.

É no contexto de consciência crítica dos anos sessenta que, segundo O’Doherty(2002), emerge a pergunta: “*quanto espaço precisa uma obra de arte para respirar?*” que escolhemos para subtítulo do presente capítulo.

O museu parque, as galerias, arquitetura e expografia

Cabe, ainda considerar a inegável influência do mercado na arte contemporânea, tal como apontada por Cauquelin (2005). Pois se a crítica, como vimos tem um papel fundamental para que as obras ganhem a aceitação do grande público bem como na promoção de alguns artistas, vale destacar que o fato de no mercado de arte contemporânea, além do papel privado das galerias, há um novo e imprescindível papel desempenhado pelo novo status do museu. O que antes era um local de classificação para compreensão histórica, agora tem um novo fim, como um lugar de espetáculo. É neste que despontando à frente das funções de artista, crítico, ou teórico, a representatividade maior do curador.

Segundo Dornburg (2002) se a arte do presente tem uma finalidade, esta seria ser exposta, e sobretudo a escultura, as instalações e as intervenções *site specific* que inauguram novas expografias, a partir do momento em que a exploração do lugar como tema e a prática do apelo interativo e sensitivo do observador, como meio resultariam em híbridos que mais que espaços a serem observados seriam ambientes a serem vivenciados.

Nessa perspectiva, novas tipologias de museus que fogem ao antigo arquétipo do cubo branco, e com foco no acervo de obras *site specific*, notadamente híbridas, com variações entre a escultura, a pintura e a arquitetura vêm sendo inauguradas.

Na exposição “*White Cube, Green Maze: New ArtLandscapes*”, em 2012, no Carnegie Museum, foram reunidos alguns museus que se enquadrariam nesta nova tipologia: RaketenstationInselHombroich, na Alemanha; Benesse Art Site Naoshima, Japão; Jardim

Botânico de Culiacán, México; Grand TraianoArtComplex, Grottaferrata, Itália; e Olympic Sculpture Park, Seattle, EUA; e o Inhotim, Brumadinho-MG.

O que parece haver em comum nestes museus é a proposta de oferta de uma experiência aberta a um público amplo, mesmo aos que não sejam apreciadores de arte no conceito tradicional. Entre todos esses museus perpassa a apropriação do jardim, do parque ou da paisagem como lugar propício à exposição do *site specific*.

Também em muitos deles como em Inhotim, em vez de uma grande edificação a exemplos dos FRACs franceses, a adoção de várias galerias por artista, é adotada, internamente o padrão expositivo varia, em muitas galerias a obra envolve o contexto da galeria numa espécie de intervenção no espaço, maculando a pureza do arquétipo moderno do cubo branco (O'DOHERTY, 1976). Como novos resultados, atribui-se à categoria da escultura obras que tratam da demarcação e manipulação física de locais, de intervenção no espaço real da arquitetura e da construção específica de lugares que pelo apelo sensitivo do observador são ambientes a serem experimentados. (KRAUSS, 1979)(DORNBURG, 2002)

Do complexo de relações entre paisagem e arquitetura, decorrentes do debate acerca do lugar, surgem produtos efêmeros ou temporários, que em neutralidade ao lugar acomodam-se a lugares diversos, mas também produtos permanentes, como construções específicas intimamente ligadas ao lugar, sobre esse último caso em especial, por tratar-se de ambientes construídos com propósitos artísticos, elegemos como objeto de estudo dessa dissertação, galerias específicas no caso Inhotim.

O que parecem evidenciar as diversas contribuições acima é que, de fato, há uma tendência na arte contemporânea para que a apreensão da obra de arte não seja mais do plano da visibilidade passiva, a obra não se quer apenas um objeto a ser observado. Há um privilégio da obra como parte de uma experiência a ser vivenciada. Mas, parece-nos claro que:

- a arte contemporânea nem sempre extingue as antigas categorias convencionais, como por exemplo a pintura, a escultura, mesmo quando inaugura novas tipologias híbridas;
- em tipologias classificadas como semelhantes como o *site specific* encontramos obras com requisitos espaciais diferentes.

Desta forma parece desavisado condenar o cubo branco como forma expositiva. Na verdade, interessa-nos entender as possibilidades de fruição diversa oferecidas pelos novos museus de arte contemporânea a céu aberto, como o Inhotim, que diferem do espaço museal

único tradicional, bem como da proposta como dos FRACs precitados. Por que estes seriam museus assemelhados a parque de diversão, como o próprio proprietário de Inhotim afirmou ser o seu desejo?

Apropriando-nos das palavras de Santa Cecília:

De modo geral, penso que não cabe falar “exigências” da arte em direção à arquitetura, mas de relações (conflituosas ou virtuosas) entre obra de arte e espaço arquitetônica. Trata-se de reconhecer a complexidade das condicionantes de diversas naturezas – conceituais, técnicas, ambientais, programáticas, etc – que emergem do diálogo com artistas, curadores, conservadores, museólogos e orientam o trabalho de arquitetura.³⁴

É o que tentaremos fazer nos próximos capítulos começando pelo espaço de Inhotim como um todo e em, seguida, analisando o espaço de galerias selecionadas.

³⁴Texto para a nossa qualificação, janeiro de 2016.

CAPÍTULO 2

Inhotim: um museu parque?

Do proprietário aos múltiplos condicionantes

Para a compreensão do agenciamento de Inhotim, a maioria dos autores nos remete às origens da localidade, à história de sua fundação e sobretudo ao empenho do seu idealizador, Bernardo de Mello Paz, junto a uma equipe de curadores, colaboradores e artistas, em constituir um acervo capaz de atrair visitantes a se deslocarem para conhecer uma proposta de museu fora dos grandes centros urbanos. Para Mello (2015), conhecer a biografia de Paz, o elo entre o empresário e as artes seria mesmo um caminho essencial para entender a instituição.

Alguns dados parecem-nos realmente interessantes tais como o fato de Paz ser filho de uma artista plástica e que os pais tinham uma grande coleção de arte moderna. Sabemos também que o local onde está localizado o Instituto Cultural Inhotim, foi adquirido graças ao crescimento contínuo da empresa de mineração de Paz. Resquícios de uma fazenda, adquirida pelo empresário Bernardo Paz para casa de campo e refúgio de fins de semana, em Brumadinho, pequena cidade mineradora a 60 quilômetros de Belo Horizonte, o nome do Instituto seria oriundo do seu antigo proprietário, “Inhô Tim”, em meados de 1980. Nesse reduto, a princípio existiam apenas algumas edificações, dentre elas a casa-sede, que abrigava a coleção de arte moderna, casa de hóspedes, canil, estábulos, e, daí, frequentemente a visita de amigos. E, sem dúvida, a feitura e a evolução de Inhotim, devem, sem, à ação do empresário.

Na versão de Mello(2015), Paz aparece como um herói, ou um protagonista todo poderoso, um empresário sensível cuja motivação para a criação de Inhotim teria sido oferecer o acesso às artes aos menos favorecidos, conforme versão oferecida pelo próprio empresário em 2011³⁵. Para aumentar o potencial emotivo das motivações, segundo Mello (2015), o empresário:

³⁵Mello (2015) baseou-se na entrevista concedida por Paz à apresentadora Marília Gabriela, no programa “Marília Gabriela Entrevista”, na emissora GNT, exibido no dia 24 de julho de 2011 <<http://gnt.globo.com/programas/marilia-gabriela-entrevista/videos/1569481.htm>>. Acesso em: março 2012. Vídeo disponível na versão digital.Disponível em: <http://artreview.com/power_100/2012/>. Acesso em: julho 2012. Nesta entrevista, Paz afirmou que teve a ideia da criação do Instituto, em 1973, quando estava em Acapulco e viu um lugar muito bonito, com grandes muros de proteção, onde acontecia uma festa de acesso restrito. Notou que o lugar era povoado por pessoas muito pobres. Ele não especificou esse lugar, uma vez que

“O artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. (...) Dir-se-ia que o artista passa às mãos que tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pó, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-táctil, motora”.

Em outra de suas inúmeras viagens pelo mundo, mais precisamente em Paris, sofreu um acidente vascular cerebral (AVC) e então passou a refletir sobre diversas coisas, dentre elas o sentido da vida. Decidiu, então, colocar em prática o projeto de abrir publicamente sua coleção de arte. A partir daí começa a história do Instituto Inhotim.

Nesta linha narrativa, o casamento de Paz com a artista plástica Adriana Varejão, e, na ocasião, oferecer à noiva uma galeria como presente, galeria que, em seguida, vai tornar-se a mais reconhecida do Instituto, seria o fecho de ouro da epopéia.

Reconhecemos que é importante compreender como o empresário idealizou este museu, nos anos 1980, e como lidou com os condicionantes de diversas naturezas, influenciando nas questões – conceituais, técnicas, ambientais, programáticas, é sem dúvida útil para saber, como sob sua autoridade e influência, deram-se as ações dos diversos intervenientes na instituição em particular, o que constitui nosso foco: como ele proporcionou o diálogo com artistas, curadores, conservadores, museólogos que orientaram o trabalho de arquitetura. No entanto, acreditamos que seja preciso ultrapassar os discursos do empresário e seus dados biográficos em função do nosso objetivo. Assim, seguindo a nossa trajetória teórico-metodológica, tentaremos situar os referidos dados e discursos numa perspectiva mais ampla da evolução do mundo das artes e da museologia em particular, conforme discutimos no capítulo anterior, para, em seguida, tentar analisar os caminhos pelos quais enveredou a proposta inicial de Inhotim até o estado atual.

Inhotim no contexto dos novos museus dos anos setenta

Vale lembrar que Paz afirma ter tido a ideia de criar uma Fundação Artística em 1973, momento em que ocorrem as primeiras transformações na tradição museológica assinaladas por Danto (2005), conforme discutimos anteriormente, quando a consciência de que uma

também não tinha sido convidado para o evento. Porém, ele conseguia observar apenas do lado de fora. Bernardo ficou com aquela imagem na cabeça, sem entender o porquê daquela segregação. Ele acredita que o que é belo deve ser de acesso a todos, sem discriminação social.

etapa além da modernidade se consolida. Desde então, os museus fazem progressivamente parte da indústria de consumo cultural da dita sociedade do espetáculo³⁶ que mal distingue arte e entretenimento. Eles integram crescentemente os lugares de visitação turística, independentemente do valor dos acervos ou de suas características edilícias.

Entre as experiências museográficas renovadoras pioneiras da época, é frequente destacar a interven o de I.M. Pei na ala oeste da National Gallery, em Washington, baseada na geometria triangular. Conservando uma linguagem sóbria do ponto de vista dos materiais que combina com o neoclassicismo da Galeria  , no entanto considerado uma referência por ter introduzido o conceito de museu de consumo, de museu-supermercado. A entrada assemelha-se muito ao padrão shopping center, com a introdu o das escadas rolantes conduzindo para um  trio, iluminado por um domus de painéis de vidros duplos de onde pendem m biles de Calder.

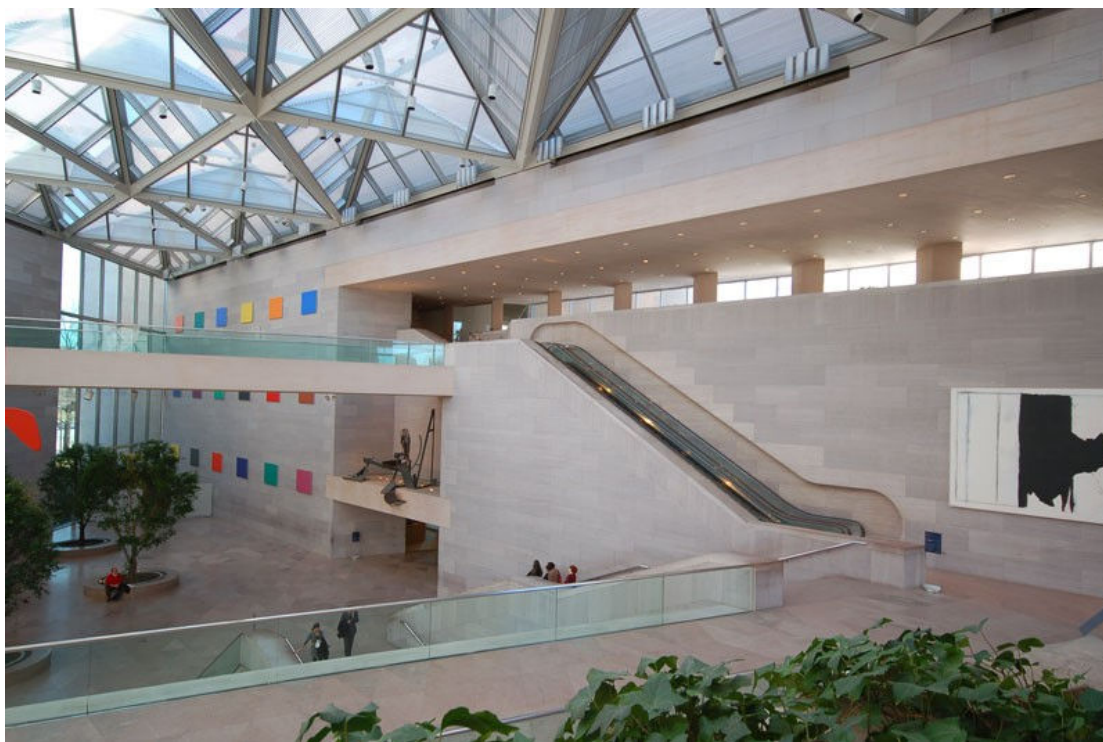


Figura 13: National Gallery, Washington, I. M. Pei. Disponível em: <https://www.mimoa.eu>

O maior impacto no conceito de museologia da década –tanto pelo desenho e decisões projetuais, quanto pelos próprios arquitetos, Renzo Piano e Richard Rogers, pouco conhecidos

³⁶Conceito lançado por Guy Debord em seu livro “A sociedade do espetáculo” de 1967, no qual critica a sociedade de consumo e a invasão da economia capitalista em todas as esferas da sociedade contemporânea pela cultura do espetáculo.

à época – deve ser, no entanto, creditado ao Centro Georges Pompidou, cujo projeto foi escolhido mediante um concurso³⁷. Longe da linguagem sóbria e clássica que Pei manteve na sua renovação da galeria e que costumava até ser utilizada para museus, o próprio prédio do Pompidou, colocando as tripas do edifício para fora, na exarcebação da tradição brutalista inglesa, aparece como alegórico: uma alusão à indústria, a nova indústria cultural³⁸. Além da linguagem e talvez mais, inova o programa que reúne museus, mas, também múltiplas atividades cultura, arte e entretenimento se mesclam como culturais, como: desfiles de moda, lançamento de produtos da indústria, exposição de carros, etc.



Figura 14: Centro Pompidou. Disponível em: [http:// www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

Tão importante quanto os museus da indústria cultural é o surgimento, nesta época do ecomuseu, um outro novo tipo de espaço expositivo, que se difere dos pré-existentes museus a céu aberto. Enquanto estes se caracterizam pelo fato de as obras não estarem dentro de um edifício, sendo os mais tradicionais os museus de esculturas, o ecomuseu distingue-se pelo papel múltiplo que desempenha junto à localidade. Segundo Hugues Michet de Varine-Bohan e Georges Henri Rivière que criaram o conceito, cabe ao ecomuseu:

- *Reunir a população local em torno de um projeto, transformar os habitantes em atores e usuários de seu próprio patrimônio, desenvolver uma base de dados para a comunidade e por meio dela e favorecer as discussões, reencontros e iniciativas.*

³⁷Idealizado pelo então presidente da França (1969-74) Georges Pompidou.

³⁸Aspecto que Niemeyer enfatiza para desclassificar os méritos do prédio.

Este conceito surge no interior de novas experiências museológicas cunhadas, pela primeira vez, em 1981, sob o termo “Nova Museologia”, num artigo para a Enciclopédia Universalis. Ele ganha enorme prestígio na nova vaga de museus associados a etnologia e antropologia, tanto que, em 1992 dizia Claude Lévi-Strauss:

“Les écomusées ont pour but de préserver ou de reconstituer sur les lieux mêmes des bâtiments, des types d'activités dont le passage du temps nous a coupés depuis un ou deux siècles, parfois à peine quelques décennies³⁹.”

Se, de um lado, os primórdios do funcionamento de Inhotim registram apenas um sítio para guardar uma coleção, seria legítimo pensar que, em algum momento, talvez não quando da compra, mas a posteriori, Paz, tenha cogitado adotar para Inhotim o conceito de ecomuseu. Muito escritos, aliás, produzidos pelo Instituto ou sobre ele, tentam realçar o papel interativo do sítio com a comunidade de Brumadinho. Mas, na realidade, as presenças dos mediadores e o fluxo de visitas não parecem confirmar esta interação. De qualquer forma, o fato é, que, independentemente do conceito caber ou não ao Instituto mineiro, o estatuto de ecomuseu é atribuído pelo ICOM e, no caso brasileiro, o único sítio a quem esta qualidade foi atribuída foi o Quarteirão Cultural do Matadouro, no bairro histórico da Santa Cruz, no Rio de Janeiro⁴⁰.

O que a experiência de Inhotim, pelo menos no seu início, sugere limita-se à pretensão de associar um novo sítio, semelhante ao de Roberto Burle Marx à coleção de arte existente e novas aquisições. Mas a imputação do projeto ao famoso paisagista brasileiro exigiria aqui algumas reflexões.

O paisagismo de Inhotim: Burle Marx, Cesar, Orsini

Segundo Volz (2015) entre 1987-1989, Burle Marx teria visitado Inhotim várias vezes apresentando novas espécies de plantas e influenciando o projeto do paisagismo em torno da casa e do lago, que inicialmente teriam estado a cargo do paisagista Pedro Nehring Cesar. A estas visitas, influenciado por conversas com o artista plástico Tunga, nos anos 1990, Paz teria se decidido a formar uma coleção de arte produzida após 1960, o que teria resultado posteriormente na criação de uma instituição. (VOLZ, 2015)

³⁹Os ecomuseus têm o objetivo de preservar e reconstituir nos próprios locais das edificações, tipos de atividades que nos foram cortadas pela passagem do tempo há um ou dois séculos, às vezes há apenas alguns decênios. Tradução nossa.

⁴⁰Foi criado pela lei no. 2453 de 1995 e integra a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

O sítio de Burle Marx⁴¹ que foi a residência do paisagista de 1973 até a sua morte em 1994 tem uma área inferior a de Inhotim. Enquanto este tem 786,06 hectares, tendo como área de preservação 440,16 ha, o sítio carioca tem 365 mil m². Neste, o acervo botânico e paisagístico que inclui cerca de três mil e quinhentas espécies cultivadas, com ênfase em plantas tropicais autóctones do Brasil é reconhecido como uma das mais importantes coleções de plantas vivas existentes no mundo, testemunho das profundas alterações sofridas pela natureza no país⁴².



Figura 15: Sítio Burle Marx, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://faloriodejaneiro.com%2F2015%2F08%2F27%2Fsitio-roberto-burle-marx%2F&psig=AOvVaw1GBAflczzw6v0Ud2bH0hs7&ust=1515010477921716>

O que teria ocorrido então ao proprietário do sítio mineiro: juntar um sítio Burle Marx, versão Bernardo Paz, a um museu de arte contemporânea, dentro da lógica da nova museologia? Teria sido esta a ideia? Aparentemente, os dados disponíveis apontam para uma história em que mais do que um projeto inicial a evolução de Inhotim tenha feita seguindo ajustes sucessivos, a começar pela lenda da participação do paisagista Roberto Burle Marx.

No sítio de Inhotim, durante um certo tempo aparecia o seguinte: *"em 1984, o local recebeu a visita do renomado paisagista Roberto Burle Marx, que apresentou algumas sugestões e colaborações para os jardins"*. Mas a muito divulgada foto de Bernardo Paz, ao lado do ilustre paisagista, sugeria que este tivera uma maior intervenção.

⁴¹Hoje é uma unidade especial vinculada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

⁴²http://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=159:s%C3%ADtio-roberto-burle-marx. Acessado em 30 de dezembro de 2017



Figura 16: Burle Marx e Bernardo Paz. Fonte: [<http://www.editoramonolito.com.br/livro/12/>], acessado em 14 de maio de 2016.

Talvez, por isso, o paisagismo de Inhotim tenha sido elogiado internacionalmente. *"Poucas instituições se dão ao luxo de devotar milhares de acres de jardins e montes e campos a nada além da arte, e instalar a arte ali para sempre"*, assinalou o *New York Times*.

A sugestão da autoria de Burle Marx não demorou a ser contestada, não por Pedro Nehring César, mas pelo arquiteto Luiz Carlos Brasil Orsini, cujo advogado, José Mauro Decossau Machado, moveu uma ação pelo fato de o Inhotim omitir o nome de Orsini em benefício do paisagista Roberto Burle Marx (1909- 1994). Segundo Machado:

"Provavelmente o Inhotim adotou essa postura porque o nome de Burle Marx atrai mais atenção do público e da imprensa".

Em 24 de outubro de 2011, a juíza Claudia de Lima Menge, da 20ª Vara Cível de São Paulo, condenou o Instituto Inhotim a dar a Orsini o crédito de 250 mil m² de seu projeto paisagístico. A sentença foi baseada na compreensão de que a coleção botânica seria um dos focos principais de atuação do centro de artes. Para ela, a estratégia de composição desse acervo botânico teria, então, a participação de Burle Marx (8 mil m²), Pedro Nehring (12 mil m²) e Luiz Carlos Brasil Orsini e o próprio Bernardo Paz no restante. Orsini argumentou que, tendo

ficado quatro anos completos (2000-2004) da sua vida em Inhotim, não poderia ter feito apenas 20 mil m² do projeto paisagístico como o Instituto alegara. E a sentença concluiu:

*"Vejo que não só se tratou de simplesmente excluir a autoria do promovente, mas sim de atribuí-la a outrem, indevidamente"*⁴³.

Em oposição à ação de Orsini, a instituição argumentou que, desde 2010, Inhotim se configurou como um jardim botânico. *"Como tal, dificilmente temos condição de creditar o paisagismo a quem quer que seja, tal o dinamismo de plantio de espécies da flora"*.⁴⁴

Menos que as querelas jurídicas de autoria, interessa-nos como estes autores puderam convergir – se é que convergiram - para uma proposta museológica que não estava clara desde o início. O quarteto Burle Marx, César, Orsini e Burle Marx parece extremamente eclético.

Contudo, acima de qualquer disputa pela autoria do projeto, é possível notar como a alegoria e a apropriação, critérios este apontados por Owens(1980) para a arte contemporânea, são marcados também no paisagismo, uma vez que, a obra de Burle Marx, neste caso na figura de artista, tornou-se a referência em todo o projeto do parque.

Estudiosa de Burle Marx, Carneiro (2014) nos lembra que o diálogo “jardim e paisagem” foi uma constante no modo de pensar do mestre paisagista cuja “consciência concreta” de como resolver um jardim aconteceu exatamente pela percepção dessa relação. Cita ainda artigo de Burle Marx de 1935, onde o paisagista define o jardim:

“[...] como “natureza organizada subordinada às leis arquitetônicas” e o jardim moderno contendo as funções de higiene, educação e arte. Na funçãohigiênica, o jardim proporciona sombra e amenização do ambiente urbano; na função educativa ele instrui as pessoas sobre a riqueza vegetal e os recursos ambientais e na funçãoartística, ele transmite beleza na composição de cores, volumes, texturas”.⁴⁵

Atuando no Recife, idealizou, a partir de uma pesquisa feita no interior do estado de Pernambuco os jardins temáticos, como a Praça de Casa Forte no bairro de Casa Forte contendo três partes:

⁴³<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,arquiteto-consegue-na-justica-credito-pelo-paisagismo-do-instituto-inhotim,908867>

⁴⁴Ronald Sclavi, diretor de comunicação de Inhotim.<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/58936-jardins-de-inhotim-viram-alvos-de-disputa-judicial-e-denuncias-na-web.shtml>

⁴⁵<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/23754/12972>Carneiro, Ana Rita Sá. **Burle Marx e os jardins do Recife. Acessado em 30 de dezembro de 2017**

- a) uma de espécies da flora brasileira incluindo a Mata Atlântica;
- b) uma de espécies da Amazônia;
- c) e uma de plantas exóticas.



Figura 17: Praça Casa Forte, Recife, Roberto Burle Marx. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/%2Fnoticias%2F09%2F09%2F2>

Já em outra intervenção recifense, a da praça Euclides da Cunha, no bairro da Madalena, Burle utilizou plantas da caatinga em homenagem ao escritor de “Os Sertões” e na Praça Artur Oscar, no bairro do Recife, empregou “plantas típicas da restinga pela proximidade com as águas de rio e de mar.”

Segundo Carneiro (2014), esses três jardins se sobressaem do conjunto pelos temas voltados para a vegetação nativa, num sentido amplo, mesmo que o sertão viesse ao mar. Ela sugere que o conceito de jardim temático com elementos nativos, aplica-se a Burle Marx, pelo fato de que ele tentava criar um jardim brasileiro, num momento – vale lembrar, nos anos 30 e no clima de nacionalismo dominante do movimento moderno – em que os padrões paisagísticos eram dominados pelos modelos europeus e, em particular, pelos jardins ingleses, franceses e alemães.

A trajetória de Orsini nos conduz, no entanto, a pensar que este arquiteto tivesse um entendimento diverso de paisagismo, tendo um perfil mais associado a eventos como CasaCor do qual participou em oito edições e a uma clientela privada. Em entrevista difundida no seu

site, respondendo à pergunta sobre qual seria o seu estilo, ele se diz mais “tropical” e segundo o site da GiZ Brasil⁴⁶:

A sua especialidade também é transplantar espécies adultas – dentro desse processo, ele já plantou mais de oito mil palmeiras e árvores com mão de obra especializada e tecnologia de ponta em fazendas, casas de campo ou em regiões urbanas.

No período em que Orsini afirma ter estado em Inhotim, de 2000 a 2004. Burle Marx já estava morto, tendo realizado um de seus últimos trabalhos para a Oficina Francisco Brennand, em 1984, para um hall de exposição das esculturas do artista que ficariam distribuídas pelos patamares de um lago entre as espécies arbustivas e herbáceas. Para o que nos interessa, quem fez o que no paisagismo de Inhotim, no que se refere à colocação das obras e à circulação? Como o paisagismo ou os paisagistas influenciaram ou dirigiram a escolha dos locais das galerias, dos acessos e das obras de arte a céu aberto?

O que se sabe, é que, num primeiro momento o foco de Paz eram trabalhos-chave de artistas consagrados, como Cildo Meireles, Miguel Rio Branco, Paul MacCarthy e Tunga. No entanto, entre 2001 e 2005, *o colecionador trabalhou com o curador Ricardo Sardenberg que o apresentou a uma geração mais jovem de artistas surgidos nos anos 1990* (VOLZ, 2015, p.10). A partir desse momento, a coleção diversifica, com trabalhos adquiridos ou encomendas e esta formação de uma coleção de arte contemporânea com obras de grandes dimensões, muitas vezes em escala arquitetônica e paisagística, *trazia consigo um desafio que não estava no preço da arte mas no custo de fabricação, como o local e a arquitetura para abrigá-la.* (Schwartzman, 2015, p.16)

A primeira apresentação deste acervo ocorreu num evento que durou apenas um dia, em setembro de 2004, para um público restrito a alguns convidados do mundo das artes e imprensa. A instituição foi então apresentada como Centro de Arte Contemporânea Inhotim – Caci, que até então era um:

“...complexo museológico [que]compreendia três edifícios dedicados a obras da coleção e dois pavilhões dedicados a obras de Tunga e Cildo Meireles, todos projetos de Paulo Orsini, além de diversas esculturas espalhadas pelos 35 hectares de jardim tropical”. (VOLZ, 2015, p.11)

⁴⁶Mas graças a sua intervenção em Inhotim, Orsini ficou famoso e ironicamente, graças à querela da autoria do projeto dos jardins de Inhotim, foi convidado para restaurar os jardins de Burle Marx na casa Artigas.



Figura 18: Projeto inaugural de Inhotim em 2008. Fonte: <http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/182/artigo134772-2.aspx>

No ano de 2005, ocorre a grande virada. De um lado Bernardo Paz casa com Adriana Varejão e lhe oferece o pavilhão que se torna o mais famoso do sítio. De outro, convida Jochen Volz, Alan Schwartzman e Rodrigo Moura para juntos “estabelecerem a identidade institucional e definição de um acervo que viesse a contribuir para o debate cultural e artístico, em caráter internacional”.

Como consideramos no capítulo 1, a figura do curador é central no novo campo das artes, por isto estas contratações sugerem uma verdadeira vontade de direcionar o centro para um museu de Arte contemporânea. Os perfis das atividades dos curadores anteriores à chegada ao Inhotim sugere também as indicações das novas aquisições.

Alan Schwartzman, historiador de arte formado no Vassar College, membro fundador do Novo Museu de Arte Contemporânea em Nova Iorque, onde atua como curador, escrevera vários artigos sobre arte para o The New Yorker e The New York Times e também vários livros, dos quais um publicado em 1985 sobre *Street Art*. Fundador e presidente da *ArtAgency*,

Partners and Chairman e diretor do setor de Arte da Sotheby's⁴⁷. No site de Schwartzman, figura que:

As Creative Director and Chief Curator of Inhotim, he has been central to developing the collection of the renowned institution and commissioning its signature site-specific works by artists including Chris Burden, Giuseppe Penone, Matthew Barney, Doris Salcedo, Doug Aitken, Rivane Neuenschwander, Olafur Eliasson, and Rirkrit Tiravanija, including projects that could not have been realized anywhere else.

Jochen Volz, com formação de historiador de arte, comunicação e pedagogia em Munique e Berlim, trabalhara nesta última cidade, de janeiro 1997 até fevereiro de 2001, como assistente numa galeria de arte contemporânea, e de 2001 a 2004, curador das exposições da Portikus em Frankfurt.

Finalmente o trio de curadores foi completado pelo mineiro Rodrigo Moura, que havia sido curador assistente do Museu de Arte da Pampulha, de 2001 a 2003.

Segundo Schwartzman (2015, p. 23), eles teriam partido do legado conceitual de Burle Marx, na visão do *paisagismo como arte* e na proposta inicial dos lagos em torno da casa-sede e, em seguida, vários princípios base se manifestariam como influências, a propósito da criação de um museu em constante transformação e a abordagem em sua coleção de temas como: *paisagem, caminho, labirinto, ambiente, natureza, tempo e lugar* (VOLZ, 2015, p.13). Extraindo do diálogo entre arte e natureza um universo a ser explorado, o acervo baseado na aquisição de obras em escala ambiental e encomendas de instalações site-specific constituiriam a estrutura básica do museu.

Em outubro de 2006, como Instituto Cultural Inhotim, ou apenas Inhotim, pessoa jurídica, administrativa e financeiramente autônoma, sem fins lucrativos e de natureza cultural, apresentou sua segunda montagem da coleção juntamente com um novo pavilhão para exposições temporárias, perfazendo um total de seis edifícios. (Ver cronologia das galerias na Tabela 09) A aquisição de novas obras a cada ano estenderam o parque tropical de 35 para 1.200 hectares, totalizaram em 2015 o número de 7 jardins temáticos, 23 galerias e 23 obras expostas a céu aberto.

⁴⁷A célebre sociedade de vendas por leilão.

Paralelamente, a formação de um departamento independente de botânica e estudos ambientais fomentou a aquisição, o manejo e o desenvolvimento de experiências no paisagismo, incluindo diversas espécies de todo o mundo. Estas medidas conferiram, em 2010, o título de jardim botânico ao museu.

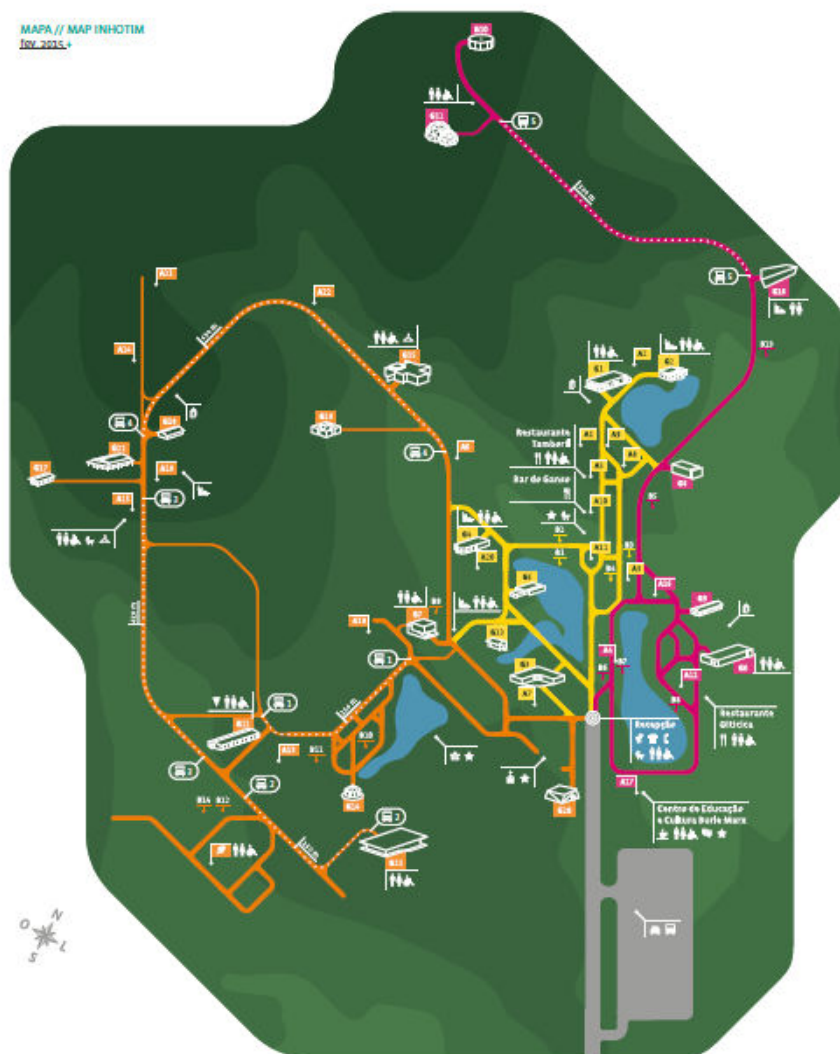


Figura 19: Mapa da disposição das galerias do Instituto Inhotim, ano 2014. Fonte: Instituto Intotim

Inhotim: jardim botânico e museu. Mas de que tipo?

Em tese de 2015, centrada na exposição de *site specific*. Mello (2015) compara o Instituto Inhotim com duas outras instituições: a Fundação Louis Vuitton e a DIA-Beacon, realçando semelhanças e diferenças das relações espaciais, em cinco obras do acervo, bem como em cinco galerias selecionadas, estabelecendo as relações do espaço expositivo e do espaço ocupado pelo Instituto integralmente.

Já Ribeiro (2016) insere Inhotim no alto dos chamados “novos museus”, citando Arantes (1991) que, entre outros autores, que teria tido em 1997, com o Museu Guggenheim Bilbao, Espanha, projetado por Frank Gehry, um de seus exemplares mais significativos. Costa (2014), como Ribeiro assumem o item incontestemente sugerido pela literatura sobre a relação entre nova museologia e atratividade do público, onde a arquitetura mais do que um invólucro ou um abrigo é, em si mesma, uma obra de arte. Mas se para Ribeiro (2016) em Inhotim são as edificações e o próprio sítio que constituem o fator de atratividade, em Costa, cuja análise é centrada na percepção ambiental do público visitante, é antes a relação entre ambiente construído e paisagem que constitui o elemento de maior atratividade. Por este elemento, ele assemelhou a experiência do Instituto Inhotim àquela da Fundação de Serralves MHSE, localizada no Parque de Serralves na cidade do Porto, em Portugal.

Por outro lado, Ribeiro (2016), ao buscar, a partir da análise dos pavilhões expositivos daquela instituição, relacionar as características morfológicas, funcionais e materiais das edificações com as obras de arte contemporânea (de caráter permanente) e o diálogo entre arquiteto e artista durante o processo projetual converge com a opinião de Mello (2015) de que em Inhotim este diálogo é de uma qualidade excepcional, único e classifica o Inhotim como um museu-parque, distinguindo dos museus até então existentes.

Sabe-se que a experiência de museu a céu aberto, onde obras de arte são distribuídas em meio ao percurso ou com galerias dedicadas a artistas específicos, ou seja, a exposição por pavilhões não é, a rigor, uma especificidade de Inhotim, como testemunham o caso da MenilCollection em Houston, e a Chinati Foundation, em Marfa, Texas, como bem salientou Mello (2015), comparando a DIA-Beacon a Inhotim.

Na primeira, por exemplo, temos a experiência da coleção particular da família Menil, aberta ao público na década de 1980. Esta coleção apropriou-se da estrutura do Houston’s Museum District, no qual galerias de arte, áreas verdes com esculturas e instalações se distribuem ao longo de um bairro com bangalôs remanescentes da década de 1930, e mais: uma universidade católica projetada por Phillip Johnson e um seminário ligado à estudos de teologia e filosofia.

No caso da Chinati Foundation, que foi financiada pela mesma família, a partir da DIA e idealizada por Donald Judd, utilizou-se a estrutura remanescente do antigo Fort D. A Russel para a produção de uma série de esculturas e instalações *site specific* por um seletor

grupo de artistas com produção posterior a década de 1960.

Começando por Judd, é sabido que, por muito tempo sua relação com a arquitetura permaneceu incompreendida, e que talvez, a pergunta chave para compreender seu movimento seria: qual o lugar da escultura? Exponente notório do minimalismo, Judd tinha ideias claras sobre o debate crítico à arquitetura moderna e principalmente aos que se intitulavam pós-modernos.⁴⁸

Judd (1984) escreve sobre a reintegração das artes, notadamente com a arquitetura, no sentido democrático de acabar com a fragmentação e criar categorias iguais, como forma de conter as burocracias do mercado, assim como está escrito no segundo parágrafo da Declaração da Chinati Foundation de 1987:

“1º parágrafo- “Arte e arquitetura do passado que conhecemos é a que permanece. O melhor é o que permanece onde foi pintado, colocado ou construído. (...)O público não tem ideia da arte além do que é algo portátil que pode ser comprado. Não há esforço construtivo, não há esforço cooperativo. Esta situação é primitiva em relação a alguns casos anteriores.

2º parágrafo- Arte e arquitetura- todas as artes- não precisam existir isoladamente, como fazem agora. Esta falha é muito firme para a sociedade atual. Arquitetura está quase desaparecendo, mas ela, a arte, todas as artes, de fato todas as partes da sociedade, tem que ser reintegrada, e reintegradas mais do que nunca.(...)”

Essa declaração justifica boa parte da produção da Chinati como algo além da experiência visual e mais próxima de uma situação presente ao espectador, essas experiências deveriam estar conectadas à arquitetura pré-existente e à paisagem ao redor. Poderíamos entender como “casos anteriores” as experimentações do início do século XX das vanguardas russas em que as esculturas são objetos construídos.

Por fim, o que antes era visto como uma confusão entre o trabalho de artistas e arquitetos parece-nos na verdade ser a retomada do conceito de Síntese das Artes e de Arte Total, como forma de diálogo entre os dois campos.

⁴⁸Em 1984 Donald Judd escreveu “OnArchitecture”, artigo em que explicita crítica ao formalismo e imitação da arquitetura de Phillip Johnson no edifício da AT & T. Judd considerava que grande parte da produção desse período de atuação da crítica ao moderno eram meros edifícios vernáculos e construções chamadas de “arquitetura”, frutos dos anseios estéticos da recém nascida classe média norte-americana.



De MenilCollection	Chinati Foundation	Instituto Inhotim
Houston, TX, EUA	Marfa, TX, EUA	Brumadinho, MG, BRA
12,1406 ha	137,593 ha	786,06 ha
Espaço expográfico: 15 edifícios mais área livre do Fort D. A. Russel	Espaço expográfico: 6 edifícios mais área livre do bairro	

Figura 20: Respectivamente MenilCollection, Chinati Foundation e Instituto Inhotim, com suas respectivas áreas. Fonte: googlemaps.

CHINATI FOUNDATION

Trata-se da adaptação do antigo Fort D. A. Russel, ativo de 1911 a 1946 e que abrigou primeiramente uma base para a cavalaria e unidade de reconhecimento aéreo contra invasões e imigrações de mexicanos e que posteriormente, durante a Grande Guerra serviu de base aérea e de treinamento militar para batalhões de química mortal além de campo de prisioneiros alemães.

Um desses galpões, o Building 98, abriga murais datados de 1945 e de autoria dos prisioneiros alemães Hans Jürgen Press e Robert Humpell, com as pinturas de cenas e da paisagem numa perspectiva de campo aberto e que, em 2002, a pedido da International Woman's Foundation foram inclusos no Registro Nacional de Lugares Históricos.

Em 1979, a área foi adquirida por Judd através da doação da Dia Art Foundation, o objetivo era converter os edifícios para abrigar instalações de arte de grande escala e exposições permanentes. Somente em 1986, a Chinati Foundation, assim denominada como instituição independente, sem fins lucrativos e financiada publicamente, seria aberta à visitação com percursos entre 800 metros e 2,5 quilômetros ao ar livre no deserto de Chihuahuan.

As intenções traçadas para este local presentes na declaração escrita pelo idealizador em 1987, explicitam a intenção do museu em adquirir obras com foco reintegração das artes e com conexão com a arquitetura pré-existente e a paisagem ao redor, mas sobressaltando a dificuldade de preservação das obras ambientais. No catálogo de inauguração, Judd escreve:

“É preciso muito tempo e pensamento para instalar o trabalho com cuidado. Isso não deve sempre ser jogado fora. A maior parte da arte é frágil e alguns devem ser colocados e nunca mais tirados. Em algum lugar parte da arte contemporânea tem de existir como um exemplo do que a arte e seu contexto foram destinados a ser”.

A princípio foram expostos trabalhos convidados: a obra de Donald Judd, convite de Judd, John Chamberlain e Dan Flavin. O acervo foi acrescido da obra de outros artistas num segundo momento, com aquisição da obra de Carl Andre, Ingólfur Arnasson, Roni Horn, Ilya Kabakov, Richard Long, Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, David Rabinowitch e John Wesley, e contudo manteve-se o modelo inicial em que o trabalho de cada artista é instalado num edifício separado do museu e com um espaço dedicado à exposições temporárias de diversas mídias.

A seguir, analisaremos a proposta expositiva da Chinati através de uma cronologia da produção de cada artista, visto que nesta instituição cada um deles especificamente tem seu próprio edifício para exposição, ou dependendo do caso, seu lugar na área ao redor para instalação de sua obra.

**Donald Judd
(1928-1994)**



100 works in mil aluminium 1982-1986



Esculturas site specific
(adaptação de dois galpões de artilharia)

15 untitled Works in concrete, 1980-1984



Esculturas site specific
ao ar livre



The arena, 1980 (intervenção no antigo ginásio)



Edifício de um antigo ginásio reformado por Judd na década de 1980

**Jonh Chamberlain
(1927-2011)**



22 esculturas, 1972-1983

- Bushland-Marsh III, 1972-1973
- ChiliTerlingua, 1972-1974
- Falfurrias (Marshmellow), 1972
- Glasscock-Notrees, 1972-1974
- International 500, 1972-1973
- IraanCrocket, 1972-1975
- PannaNormanna, 1972
- PapaloteGoliad, 1972-1975
- Tapawingo, 1972
- I, Mencius, 1975
- Patino Nuevo, 1975
- Abba Funn, 1979

Esculturas produzidas em Marfa e numa fazenda no Texas. Para exposição Judd e Chamberlain adaptaram o edifício



Four Polished Nails, 1979
 Roxanne Loup, 1979
 Small Monument to a
 Swiss Monument, 1979-1982
 Tongue Pictures, 1979
 Zia Lightnin' Field Forever, 1979
 Broken Toe, 1980-1981
 Dumb Name (One for Maurice),
 1980-1981
 Kunststecher, 1977
 Gondola Ezra Pound, 1982
 Gondola William Carlos Williams,
 1982



Dan Flavin
 (1933-1996)

Untitled (Marfa Project), 1996

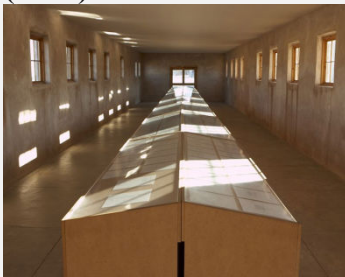
Instalação site specific
 ocupando seis edifícios



Carl Andre
 (1935)

Words, 1958-1972
 Chinati Thirteen, 2010

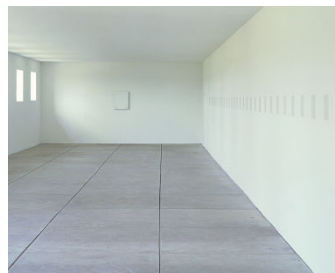
Poesias (palavra como
 módulo)
 Instalação site specific
 ao ar livre



Ingólfur Arnasson
 (1956)

Untitled Works, 1991-1992

Instalação site specific



Roni Horn

Things that happen again for a

Instalação emprestada a

(1955)



hereand a there 1986-1991



longo prazo pela Judd Foundation

Ilya Kabakov
(1933)



School n°6, 1993



Instalação site specific (ocupa edifício inteiro recriando uma antiga escola da União Soviética a partir da subdivisão de diversos espaços)

Richard Long
(1945)

Sea Lava Circles, 1988



Obra emprestada a longo prazo pela Judd Foundation e instalada numa antiga quadra de tênis

Claes Oldenburg & Coosje Bruggen
(1929 & 1942-2009)



MonumenttotheLastHorse, 1991

Escultura site specific ao ar livre (instalada no local onde foi sepultado o último cavalo da fortificação)

David Rabinowitch
(1943)



Elíptico Plano em 3 Massas e 4 Escalas, 1971-1972



Escultura adquirida por Judd e instalada na Arena

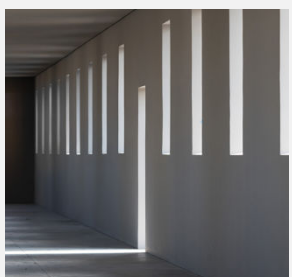
**Jonh Wesley
(1928)**



13 obras, 1970-1984
Al Capone Flouting the Law, 1970
Slowly Ascending Camel,
1966 Captives, 1983
George Gordon, Lord Byron, as a
Cranky Sailor, 1989
Louis Brandeis in his Middle Years,
1963, Collection Judd Foundation
Running Men, 1982
Sorry, 1993
Tour de France, 1982
Untitled, 1999
Elves, 1979
Flavin's Official, 1965
Hunting Dogs, 1985
Dancing Frogs and Waiting Shark,
1962
Japanese Ladies, 1984

Pinturas e obras em
papel (instaladas num
antigo estábulo
reformado em 2004)

**Robert Irwin
(1928)**



Untitled (dawntodusk) 2016

Instalação site specific

Tabela 1: Obras e galerias Chinati Foundation, Marfa, TX. Fonte: Chinati Foundation.

Na Chinati as obras são expostas ao ar livre ou em galerias que fazem parte da intervenção do artista, com exceção apenas para a obra de Jonh Chamberlain, Jonh Wesley e a na obra *Words* de Carl Andre. Cronologicamente, desde as primeiras obras de Judd nos seus galpões adaptados por ele mesmo até a mais recente obra adquirida pela Chinati, *Dawntodusk* (2016) de Robert Irwin, perpassa o conceito de Arte Total.

Na obra mais recente da Chinati, Robert Irwin toma decisões arquitetônicas para atingir ao resultado esperado de sua obra: um edifício pré-existente em formato de “U” é dividido em corredores monocromáticos variando entre o branco e o preto, estes corredores são sequenciados por um ritmo de janelas retangulares de luz filtrada refletindo diferentes intensidades ao longo do dia sobre o piso de cimento polido.

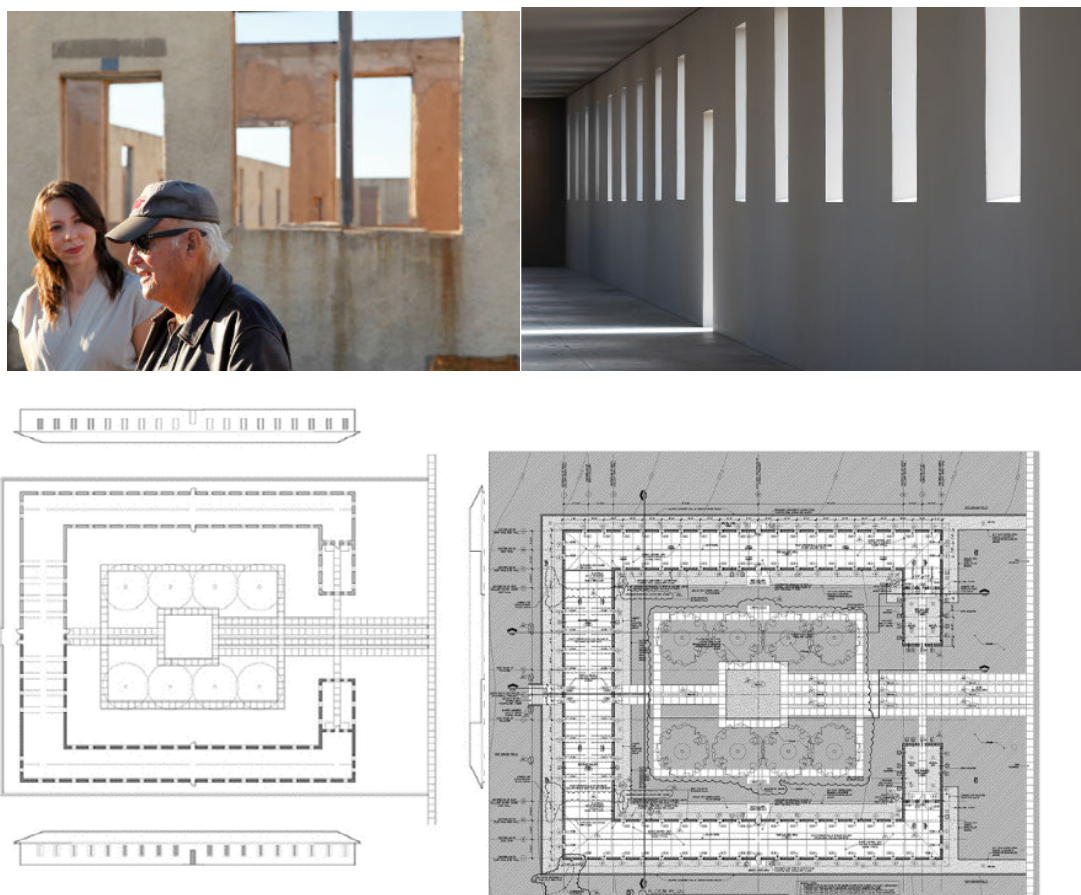


Figura 21: a. imagem: Jenny Moore, diretora da Chinati, e Robert Irwin no lugar do hospital em 2013; b. instalação Dawntodusk inaugurada em julho de 2016; c. levantamento da edificação e projeto arquitetônico de 2014 para a obra de Irwin. Disponível em: Chinatti Foundation.

O próprio Robert Irwin, denomina esta obra de larga escala e de caráter permanente como Arte Total. Inaugurado em julho de 2016, mas como base num projeto de 1999 para a Chinati, essa instalação apropria-se dos elementos particulares de um hospital em ruínas no campus do antigo Fort D. A. Russell, Irwin manipula a intervenção na estrutura remanescente de modo a criar efeitos ópticos de luz e espaço e obter enquadramentos da paisagem e das variações de cor ao longo do dia na abóbada celeste do oeste do Texas.

Conectando a produção a Chinati em Marfa e a De MenilCollection em Houston, temos além de um acervo que inclui obras site specific a presença da família De Menil, mais especificamente seriam os pais de Philippa de Menil, uma das fundadoras da Dia Art Foundation, os financiadores de uma emblemática obra precursora em que a arquitetura vem para satisfazer os atributos de uma obra de arte: o caso da capela Rothko, finalizada em 1971 em Houston.

MENIL COLLECTION

A proposta da De MenilCollection é de um museu de arte espalhado num bairro de 12,1406 hectares, em Houston no Texas. Compõem o Houston MuseumDistrict: galerias de arte, obras site specific em áreas verdes, algumas casas no estilo bangalô todas pintadas na cor cinza e notadamente, ocupando metade desta área, temos a University Saint Thomas e o ConventShepherd, ambos com suas atividades iniciais ligadas ao curso de teologia e filosofia.



Figura 22: Chapel of Saint Basil. Fonte: <http://www.archdaily.com/103349/architecture-city-guide-houston/chapel-of-saint-basil>

Na década de 1940, o casal de Menil resolveu fazer um plano de extensão para a University Saint Thomas que ocupava três das casas em estilo bangalô do bairro - as quais hoje em sua maioria abrigam escritórios e ateliês de artistas – para tanto convidaram Phillip Johnson, e este mesmo arquiteto na década de 1960 projetaria a RothkoChapel e mais uma vez, a convite do casal, na década de 1990 a Chapel of Saint Basil.

Contudo, na porção oeste do bairro junto à um conjunto de bangalôs temos sete edificações da MenilCollection, sendo, duas galerias para exposição permanente de artistas específicos (Dan Flavin e Cy Twombly), a Byzantine Fresco Chapel para exposições temporárias com duração de um ano, o edifício sede com o acervo permanente e diverso, a livraria e o café que funcionam em dois bangalôs característicos do bairro, oito obras entre esculturas e instalações site specific em meio ao parque, e uma nova edificação destinadas a estudos sobre desenho que está em construção, assim como a RothkoChapel, que funciona de maneira independente desta instituição.

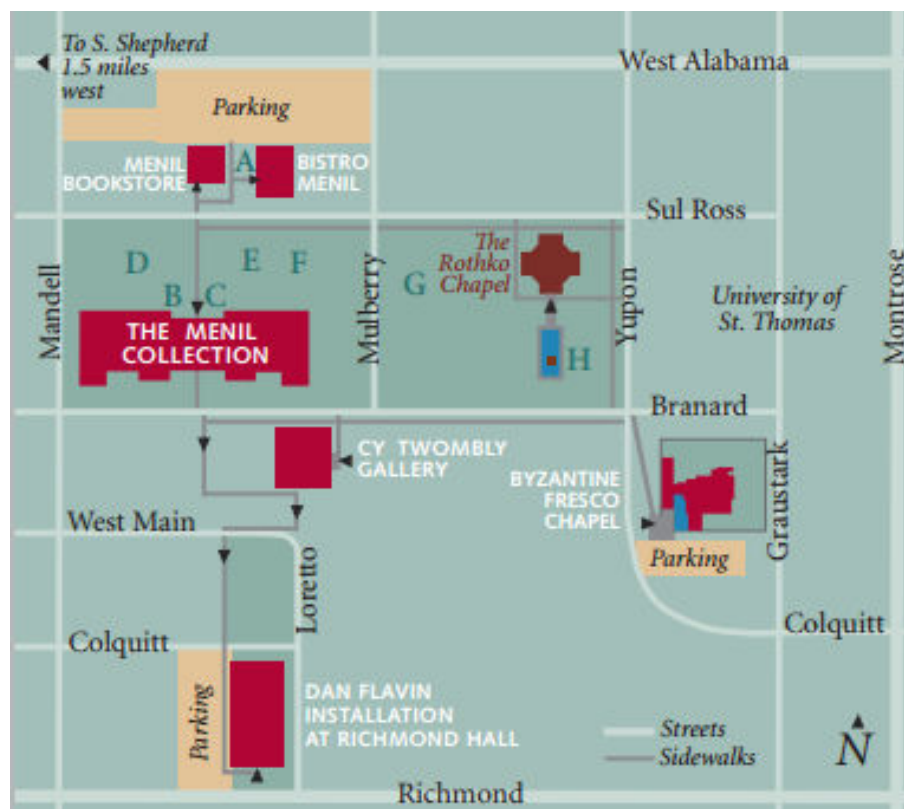


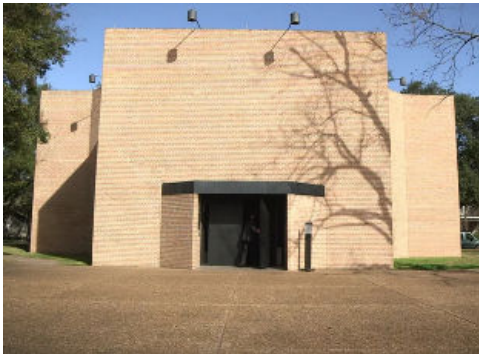
Figura 23: Mapa MenilCollection. Disponível no site da instituição.

No caso da MenilCollection, temos um acervo diversificado de obras que vão da pré-história até as experiências da década de 1960 e 1970, vejamos a seguir o quadro com os espaços expositivos e as suas respectivas obras espalhadas pelo bairro.

Rothko (1903-1970)
Projeto RothkoChapel (1964-1971) Phillip Johnson, Howard Barnstone e Eugene Aubry

5 telas de grandes dimensões encomendadas para o local e música específica do compositor Morton Feldman

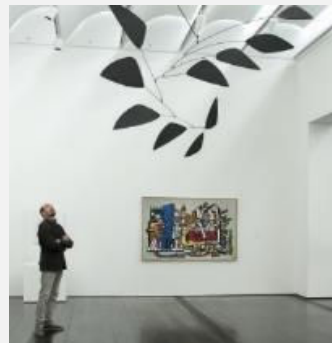
Instalação site specific



MainBuilding (1987)
Projeto (1982-1986) Renzo Piano

Artefatos da pré-história, objetos de decoração, estampas, fotografias, livros raros e obras de arte de diversos períodos

Espaço genérico



Dan Flavin (1933-1996)
Richmond Hall(1990)
Edificação de um antigo supermercado Weingarten construído em 1930, adquirido em 1985 e reformado por Dan Flavin na década de 1990

Untitled, 1996

Instalação site specific permanente, intervenção em imóvel abandonado



Cy Twombly (1928-2011)
Projeto Cy TwomblyGalery

Diversas obras escultóricas e grandes telas, séries de pinturas

Pintura e escultura contemporânea

(1992-1995) Renzo Piano

e desenhos que datam de 1953 até 2004



**Byzantine Fresco Chapel (1997)
Projeto Francois de Menil**

De 1997 à 2012 abrigou os afrescos do século XIII da região de Chipre, atualmente é destinado à exposições temporárias anuais



**MenilDrawingInstitute
Projeto Johnston Marklee(2012)
Previsão de conclusão da obra
2017**

Centro de pesquisa e com fins educacionais

Exposições temporárias diversas



Jim Love (1927-2005)

Jack, 1971

Escultura ao ar livre



**Max Neuhaus
(1939-2009)**



Soung Figure, 2007
Localizada na passarela a 6 metros da porta de entrada do edifício principal

Instalação de som permanente site specific

Barnett Newman (1905-1970)

BrokenObelisk, 1963-67

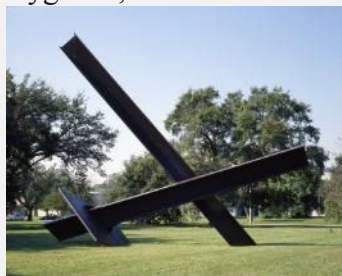
Escultura ao ar livre
1 das 4 versões desta escultura



Mark diSuvero (1933)

Bygones, 1976

Escultura ao ar livre



Michael Heizer (1944)

Charmstone, 1991

Instalações com base em experiências landart financiadas pela Dia anteriormente



Isolated Mass/Circunflex#2,
1968-1978



Dissipated, 1970



Rift, 1968/1982



Tabela 2: Acervo e galerias da De MenilCollection. Fonte: <http://menil.org>, site Renzo Piano <http://www.rpbw.com/en/architecture/7/projects/8/by-type/>.

O acervo da MenilCollection é diversificado, assim como a coleção do casal de mecenas, e varia de artefatos à obras de arte de diversos períodos, notadamente do modernismo, mas contudo, duas experiências sobressaem do conjunto: a RothkoChapel e a instalação de Dan Flavin na Richmond Hall, embora a galeria Cy Twombly que foi projetada com o artista, curadores e arquiteto seja específica, a obra ali exposta é uma reunião de uma série de pinturas e esculturas produzidas antes do projeto e que não são particulares ao espaço projetado, pois como vimos no capítulo 1, nem todas as categorias da arte contemporânea

exigem necessidades expositivas diferentes da antiga arte moderna e neste caso o edifício absorve para si a função de signo de uma produção.

Ao que nos parece o caso da RothkoChapel, anterior a experiência da Chinati Foundation analisada anteriormente, seria um exemplo de arte total em que pintura arquitetura e música foram produzidas para um único resultado final. A Sra. De Menil convidou em 1964 Rothko para realizar alguns painéis que comporiam um espaço meditativo, desse modo, o programa do edifício deveria apropriar-se às telas e pretensões do artista. Entretanto, neste processo Rothko teve problemas de entendimento com o arquiteto Phillip Johnson e posteriormente outros dois arquitetos, Howard Barnstone e Eugene Aubry, finalizaram o projeto que foi concluído somente em 1971. Denominada RothkoChapel, o espaço meditativo abriga 15 painéis do artista dispostos num edifício octogonal e com luz filtrada pelo teto. Para complementar a ambiência uma música com o epônimo foi composta por Morton Feldman.

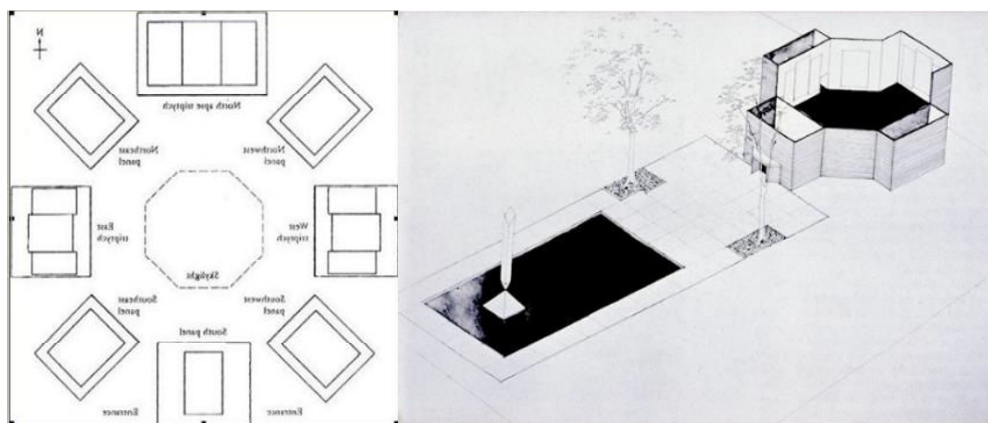


Figura 24: Da esquerda para a direita: planta do layout interior da Capela Rothko; e perspectiva axonométrica da Capela Rothko, Houston, Texas. Fonte: Archdaily.

No caso da intervenção para a instalação *Untitled* (1996) de Dan Flavin, intimamente relacionada ao discurso de Judd na Chinati Foundation, e sobretudo influente na recente *Dawntodust* de Robert Irwin, que parece dar continuidade às experimentações acerca da apropriação de espaços adaptando-os para a construção de uma obra de arte total intrinsecamente ligada à experiência do lugar.

Quando o edifício foi adquirido pelo Sr. De Menil em 1985 era um antigo supermercado, a intenção era evitar a demolição do edifício. Na década de 1990, quando Dan Flavin recebe convite da instituição, o artista resolve apropriar-se da estrutura original propondo algumas intervenções em sua arquitetura com intuito de criar uma obra de arte permanente que fosse imanente à ambiência daquela construção. A construção que já havia sido supermercado, loja, bar e por último um salão de dança country do oeste, agora estava

sobre o controle criativo de Flavin que projetou três peças distintas: no exterior, um friso de lâmpadas fluorescentes verdes nas bordas superiores do edifício que iluminam o bairro à noite; nas paredes do lobby instalou um conjunto de luzes fluorescentes do tipo dia instaladas na diagonal; e na sala principal do edifício, uma instalação com lâmpadas ultravioleta acompanhando o comprimento do edifício. Devido ao falecimento de Dan Flavin, a obra foi concluída a posteriori pelo estúdio, a partir de uma série de desenhos e especificações deixadas pelo artista.



Figura 25: Acima o Supermercado Weingarten em 1934 e ao lado a intervenção de Dan Flavin no edifício para a obra untitled, 1996. Fonte: <https://www.menil.org/campus/dan-flavin-installation>

Após a análise do acervo da Chinati Foundation e da MenilCollection, fica evidente as categorias da arte contemporânea com necessidades espaciais diferentes da moderna, ou melhor, aquelas que reaproximam a arte à arquitetura a partir da reintegração, com estratégias site specific, e apropriação do espaço da galeria ou do espaço expositivo como objeto de intervenção.

Diante dessas experiências antecessoras, verificaremos agora aquelas que ocorrem no Instituto Inhotim, Prosseguiremos no capítulo 3 com a análise do acervo do Instituto Inhotim e seus respectivos espaços expográficos, bem como as suas variações entre cubo branco, caixa preta ou de natureza específica, considerando sobretudo a sua cronologia e o recorte monográfico.

CAPÍTULO 3

O museu para a obra e a obra para o museu

Transformar uma coleção particular numa instituição é ambiciosamente investir em negócios de mercado de consumo cultural. Isso principalmente num país em que as políticas públicas não favorecem a democratização do acesso a arte e a privatização de instituições culturais torna-se recorrente. Investir nesse tipo de negócio torna-se ainda mais favorável tomando como partido a interatividade que algumas obras derivadas da instalação, performance e *site-specific* impõem ao colocar a participação do ativo do observador como chave do processo de fruição. Isso porque podemos ver e conhecer através de gravuras e catálogos diversas obras modernas, mesmo que nada se compare a ver uma tela ou escultura ao vivo, sabe-se hoje que é impossível fruir de uma instalação *Quasicinema* de Helio Oiticica a partir de uma figura. Sabe-se, igualmente, que essa interatividade da arte contemporânea, como uma espécie de ludicidade e diversão atrai um público consumidor, conhecedor ou não do tema. Esse público deseja experimentar um deslocamento dionísico, um jardim, o espaço idealizado e a natureza controlada como imagem pictórica de contemplação, totalmente díspare da realidade da vida urbana contemporânea.

O Inhotim torna-se um produto cultural, espécie de parque temático a ser visitado com toda sua infra-estrutura de loja, bilheteria, restaurantes, cafés e livrarias, sendo a visita da obra de arte um ponto de parada num caminho infinito, por onde se passa por paisagens totalmente distantes da realidade cotidiana e racional dos centros urbanos. Você pode encontrar em meio ao percurso, lagos artificialmente coloridos num tom de verde criteriosamente escolhido para compor com as folhagens. Pode também se deparar com espécies botânicas que formam superfícies previamente desenhadas, uma atmosfera natural e transgênica, o que não torna-a menos interessante.

Ao visitar a instituição, o primeiro passo é a leitura do mapa de visita que permite ao visitante escolher o que deve visitar e para tanto, demanda um conhecimento prévio ou a aceitação de considerações de terceiros sobre o que é melhor de ser visto e o que não pode deixar de ser visto num conjunto formado por: 23 obras expostas ao ar livre, 7 jardins temáticos com espécies diversas e 23 galerias dispostas em 3 eixos de visita distribuídos nos 1.200 hectares do museu, entre lagos, mata tropical e reflorestamentos de eucaliptos decorrentes da mineração.

Carrol Dunham(1949)

5 obras da série Garden
Garden 1



Pintura de técnica mista
(encomenda de Bernardo
Paz) instalada antiga casa
sede da fazenda.

Cristina Iglesias (1956)

Vegetation Room Inhotim
(2010-2012)



Instalação site specific
instalada numa clareira da
mata nativa.

Lygia Pape(1927-2004)

T-teia 1C, 2002

Instalação adquirida e que
ocupa a Galeria Lygia
Pape



**Amílcar de Castro (1920-
2002)**

Gigante Dobrada (2001)



Escultura neoconcreta
adquirida

Chris Burden (1946-2015)

Beam drop Inhotim (2008)

Remontagem de instalação
anteriormente exposta no
Art Park, de 1984-1987.



Instalação site specific

Beehive bunker(2006)



Cildo Meireles (1948)

Inmensa(1982-2002)



Versão desenvolvida para Inhotim numa escala maior a partir de sua homônima feita em 1982.

Cildo Meireles (1948)

Através, (1983-1989)



Galeria Cildo Meireles (2006) para 3 instalações remontadas e que foram adaptadas pelo artista

Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio, (1967-1984)



Glove Trotter (1991)



Dan Graham

Bisect Triangle, interior curve

Instalação site specific

(2002)



**Dominique Gonzalez
Foerster
(1965)**

Desert Park (2010)



Instalação Site specific
com base na crítica a
arquitetura moderna.

Doug Aitken (1968)

Sonic Pavilion (2009)



Instalação site specific
conhecida como o som da
terra

Edgard de Souza (1962)

Sem título(2000,2002,2005)



Esculturas agrupadas
adquiridas

Adriana Varejão (1964)

5 obras

Galeria Adriana
Varejão(2008)

Carnívoras (2008)



Pintura adquiridas



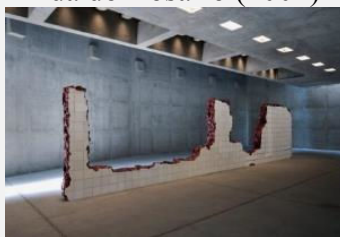
Celacanto provoca maremoto (2004-2008)

Instalação site specific



Linda do Rosário (2004)

Instalação site specific da série Charques



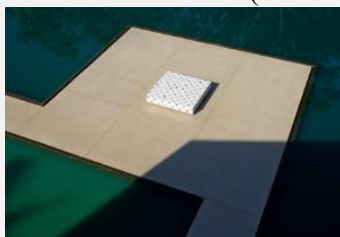
O colecionador (2008)

Pintura da série “Saunas”



Panacea fantástica (2003-2008)

Instalação site specific, banco com azulejos serigrafados com espécies de plantas alucinógenas



Passarinhos – de Inhotim a Demini (2003-2008)

Instalação site specific, banco com azulejos com espécies de pássaros da região, [pintura à mão por Beatriz Sauer]



Lezart (1989)



Cooking Crystals Expanded (2009)

Nociferatu (2001–2011)

Palíndromo incesto (1990 – 1992)

Ão (1980)



A Luz dos Dois Mundos

Nosferatu (1999)

Laboratório Nosferatu (1999 – 2012)

Tunga(2012)



Tunga (1952-2016)

True Rouge (1997)

Instalação exposta na Galeria True Rouge (2006)



Tunga (1952-2016)

Deleite (1999)

Escultura adquirida



Helio Oitica(1937-1980) e

5 instalações “quasi-cinemas”

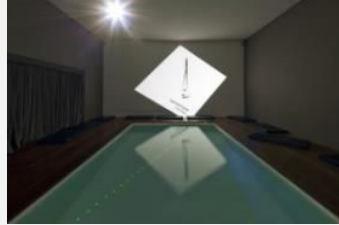
Galeria Cosmococas

Neville D’Almeida(1941)

denominadas Blocos
Experiências Cosmococa

(2012)

Cosmococa 5 Hendrix war
(1973)



Helio Oiticica (1937-1980)

Invenção da cor, Penetrável
magic Square #5, De Luxe
(1977)

Remontagem de uma obra
da série penetráveis no
jardim junto ao lago.



Doris Salcedo (1958)

Neither (2004)

Instalado na Galeria Doris
Salcedo
Remontagem da instalação
adquirida com necessidade
de adaptações.



Victor Grippo

La intimidade de la luz em
StIves, 1997



Instalação adquirida e em
exposição na galeria
Marcenaria(2008) antigo
estábulo reformado



Miguel Rio Branco

12 obras de imagens
fotográficas em diferentes
suportes

Diálogos com Amaú (1983)
projeção sob voil de slides 35
mm



Tubarões de seda(2006)
impressão digital sob voil

Arco do triunfo(2004)

Hell's diptych (1993-1994)

Barroco(1989)

Touch of evil(1994)

Mascara del dolor (1976)

Pêssegos (1994)

Entre os olhos e o deserto
(1997)

Nada levarei quando morrer,
Aqueles que me devem cobrarei
no inferno (1985) filme 16 mm

Blue Tango (1984)

Galeria Miguel Rio Branco
(2010)



Fotos série Maciel (1979)

**Cardiff(1957) &
Miller(1960)**

The Murder of Crowns (2008)



Instalação sonora
Galpão Cardiff e Miller
(2009)

Giuseppe Penone (1947)

Elevazione (2000-2001)



Instalação ao ar livre site
specific

**John Ahearn (1951) e
Rigoberto Torres(1960)**

2 instalações baseados na
apropriação de eventos e do
cotidiano da população de
Brumadinho.

Murais site specific na
Galeria Praça(2006)

Abre a porta (2005)



Rodoviária de Brumadinho
(2005)



Jorge Macchi (1963)

Piscina (2009)



Instalação site specific construída a partir de aquarelas surrealistas do artista

Marilá Dardot

A origem da obra de arte (2002)



Obra site specific interativa que já havia sido apresentada no Museu de Arte da Pampulha e que foi adquirida pelo Inhotim.

Mathew Barney (1967)

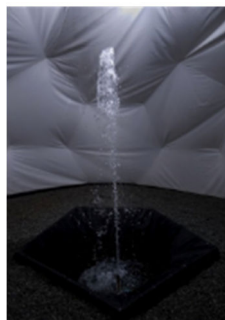
Da Lama Lâmina (2004)



Instalação site specific Domo de aço geodésico de aço e vidro com trator florestal e escultura de polietileno de alta densidade. Instalado em clareira

Olafur Eliasson (1967)

By means of a sudden intuitive realization (1996)



Instalação Iglu em fibra de vidro, água de uma nascente, iluminação estroboscópica, bomba d'água e plástico



Olafur Eliasson (1967)

Viewing Machine (2001-2008)

Instalação anteriormente localizada numa galeria do instituto (2001) e depois relocada num dos pontos altos da trilha (2008).



Paul MacCarthy(1945)

Boxhead (2001)

Escultura



Rirkrit Tiravanija (1961)

Palm Pavilion (2006-2008)

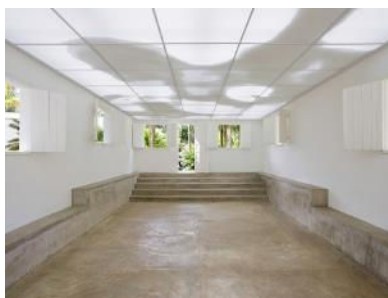
Instalação da 27ª Bienal de São Paulo em 2006 e remontada em 2008 no Inhotim. Apropriação da Maison Tropicale de Jean Prouvé com ambientes temáticos e agora incluindo um jardim com o tema da palmeira.



Rivane Neuenschwander (1967)

Continente/nuvem (2008)

Instalação site specific para construção remanescente da antiga fazenda.



Valeska Soares(1957)

Folly(2005-2009)

Instalação site specific interativa com projeção de vídeos gravados no Cassino da Pampulha e trilha sonora de The look of love num pequeno pavilhão espelhado com jardim ao redor.



Waltércio Caldas(1946)

Esculturas para todos os materiais não transparentes(1985)

Escultura adquirida da série de mesmo título e com três experimentos



Yayoi Kusama (1929)



Narcissus Garden (1966-2009)



Instalação adequada para exposição no teto jardim do Centro Educativo Burtle Marx. A primeira vez foi apresentado como performance na 33ª Bienal de Veneza, em que bolas de aço inoxidável eram vendida a U\$ 2 com placa “seu narcisismo a venda”.

Zhang Huan(1965)

Gui Tuo Bei (2001)



Monolito de pedra com inscrição de uma antiga lenda chinesa de um homem que desejava mover uma montanha.

Carlos Garaicoa

Ahora Julguemos a desaparecer (II) (2002)



Instalação com base na crítica a arquitetura moderna. Mesa de metal com velas em formatos de edifícios que são renovados a cada 4 dias e com projeção de vídeo. Ocupa um antigo estábulo remanescente e reformado para o novo uso em 2006.

Tabela 3: Acervo e galerias do Inhotim. Fonte: elaboração pela autora a partir do site da instituição.

Diante da impossibilidade de conhecer todo o acervo em uma única visita, em parte por não tratar-se de um museu na escala do edifício, embora fragmentado em galerias, elas se distribuem ao longo de todo parque. A cada nova aquisição e conseqüente construção de galeria, aumenta a expectativa do público, ao mesmo tempo que reforça a ideia de um museu inacabado e em constante crescimento, como numa espécie de acumulação sempre crescente.

Cada inauguração é incendiada pelo discurso da curadoria e da crítica acerca de novidade do edifício e da obra, o museu investe em aquisições que não são produtos acabados, mas sim ideias a serem executadas e com isso, demandam uma equipe multidisciplinar e muito tempo de trabalho, nessa empreitada que retroalimenta a espetacularização.

Estrategicamente pensado para atrair visitantes, esse tipo de museu não é mais a figura do edifício que guarda ou até mesmo salva-guarda objetos, uma vez que as obras não são singulares por sua matéria, e sim por sua operação. Desse modo, podem ser feitas e refeitas a posteriori, diante das atitudes da arte contemporânea ele é aquele que exhibe de forma criteriosa um conjunto de obras que compõem um recorte monográfico sobre determinado tema. Além disso, apropriam-se de características e discursos sobre o lugar como espécie de singularidade para aceitação, tudo isso mediado por discursos de especialistas na figura da curadoria.

O próprio processo de formação do Inhotim coloca a transição do acervo moderno para a aquisição de arte contemporânea mediada por curadores. O museu transforma-se para acompanhar as operações de uma arte mais reativa com o espaço, partindo de uma série inicial de galerias que são o amparo para uma arte de fruição meramente visual, para num outro momento, investir na concepção de edifícios para acomodar instalações adquiridas e já expostas anteriormente e, explorando agora a mediação do visitante no contato com a obra, para enfim experimentar de produções *site-specific*.

Tabela 4: Galerias do Inhotim

Galeria	Ano de aquisição	Arquiteto		
Galeria Mata	2004	Paulo Orsini	Temporário	
Galeria True Rouge	2004	Paulo Orsini	Acomodação	Instalação ambiental
Galeria Praça	2004	Paulo Orsini	Temporário	
Galeria Fonte	2004	Paulo Orsini	Temporário	
Galeria Cildo Meireles	2004	Paulo Orsini	Acomodação	Instalação ambiental
Galeria Lago	2006	Paulo Orsini	Temporário	
Galeria Adriana Varejão	2008	Cerviño Lopez	Específico	Instalação, pintura em painéis e intervenção
Galeria Doris Salcedo	2008	Paula Zasnicoff e Carlos Granada	Acomodação	Instalação ambiental
Galeria Marcenaria	2008	-	Acomodação	Instalação ambiental
Doug Aitken	2009	-	Específico	Site specific
Galpão	2009	-	Temporário	
Matthew Barney	2009	-	Específico	Site specific
Rivane Neuenschwander	2009	-	Acomodação	Instalação ambiental e intervenção

Valeska Soares	2009	-	Acomodação	Instalação ambiental
Galeria Cosmococas	2010	Arquitetos Associados	Acomodação	Instalação ambiental
Galeria Miguel Rio Branco	2010	Arquitetos Associados	Acomodação	Fotografias, instalações e películas
MariláDardot	2011	-	Acomodação	Instalação
Carlos Garaicoa	2012	-	Acomodação	Pintura
Cristina Iglesias	2012	-	Específico	Site specific
Galeria Lygia Pape	2012	Rizoma	Acomodação	Instalação ambiental
Galeria Psicoativa Tunga	2012	Rizoma	Acomodação	Escultura, películas, instalações ambientais e intervenções
Carroll Dunham	2014	-	Acomodação	Pintura
Galeria Claudia Andujar	2015	Arquitetos Associados	Acomodação	Fotografia

Fonte: Elaborado a partir do mapa de visitação e classificação feita segundo características do acervo em que: acomodação corresponde a obras adquiridas e expostas em caráter de longa duração; temporário refere-se a exposições de curta duração; e específico, para obras específicas encomendadas a artistas convidados e expostas em caráter permanente.

O acervo do Inhotim é composto basicamente por esculturas e instalações em grandes dimensões e em escala ambiental, mas contudo, há exceções para o que é exibido:

- galerias temporárias, muitas vezes expõem pinturas e esculturas tradicionais que nada exigem de uma expografia diferenciada tampouco da arquitetura;
- galerias para um único artista que acomodam obras adquiridas ou remontagens em que a obra pode adaptar-se ao espaço ou o espaço da galeria mediar e favorecer uma melhor apreciação, considerando seu caráter de exposição permanente.
- galerias site specific, casos em que o museu compra a ideia do artista e para a sua concretização faz necessário uma equipe multidisciplinar, inclui arquitetos que viabilizem a concepção.

O que diferencia esses casos dentro do acervo do Inhotim é o empenho do museu quando adquire uma obra de arte que é objeto feito e acabado ou de quando adquire uma obra que não vem pronta, ela é um projeto ou uma ideia a ser executada e por si explora o caráter investigativo da arte contemporânea como uma experiência. Dessa forma os artista apresentam propostas e o museu ao comprá-las deve oferecer e mobilizar os instrumentos e procedimentos que forem necessários para a referida execução da proposta.

Nesse entremeio, a curadoria é a grande mediadora entre artistas e instituição, uma vez que surge nesse processo a encomenda, se o museu moderno já adquiria seus produtos

prontos, a arte contemporânea inaugura uma série de encomendas que por sua discursividade aproveitam-se do conceito de lugar específico para atribuir uma certa autenticidade e deslocado o mito do gesto criador para o conceito de lugar único.

Os edifícios para a exposição em caráter de curta duração, Galeria Mata, Galeria Praça, Galeria Fonte e Galeria Lago, projetadas por Paulo Orsini, e o Galpão, espécie de estrutura industrial com um grande vão livre, pouco exigem da arquitetura do que a neutralidade convencional do cubo branco, adequada a sua função de abrigo constituem-se basicamente de edifícios brancos, com piso em cimento queimado e platibanda para esconder telhado e estrutura metálica.

Galeria	Ano	arquiteto
Galeria Mata	2004	Paulo Orsini
Galeria Praça	2004	Paulo Orsini
Galeria Fonte	2004	Paulo Orsini
Galeria Lago	2006	Paulo Orsini
Galeria Galpão	2009	espécie de galpão industrial

Tabela 5: Galerias de exposição temporária. Fonte: Elaboração da autora.

A preocupação nesse momento era abrigar a obra de arte e a arquitetura respondia como tal, amparava-as. Em outras galerias, desse conjunto de obras projetadas por Paulo Orsini, o caráter de exibir exposições temporárias também não exige que o espaço seja algo além do abrigo e nesse caso a neutralidade dos edifício muito próxima a estética do cubo branco, adequa-se a proposta porque nesses espaços expõem-se principalmente pinturas, instalações sonoras e instalações exibidas anteriormente e com renovação em média a cada dois anos. Além disso, sobre a relação com a paisagem, esses edifícios são por vezes camuflados pela vegetação, recobrando as paredes brancas e platibandas, são edifícios menos célebres junto a crítica arquitetônica.



Figura 26: Galeria Lago, Arquiteto Paulo Orsini. Fonte: Acervo da autora, agosto de 2017.

Se você adquire obras de arte que adornam o ambiente doméstico e que podem ser levadas de um lugar a outro não há problema algum, aliás esse é o ponto chave de Donald Judd em *OnArchitecture* (1980) sobre o lugar específico da escultura em contraponto ao ornamento. Mas a partir do momento que obras em grandes dimensões não cabem em qualquer lugar, torna-se necessário para sua fruição e porque não dizer guarda, a utilização, ou no caso de Inhotim, a construção de galpões e abrigos. Fez-se o que era possível e a arquitetura foi simplesmente o amparo.



Figura 27: Galeria True Rouge projetada pelo arquiteto Paulo Orsini. Fonte: Natália Azevêdo, fev.2014.

Acomodar uma obra que já existia consiste em enquadrar sua experiência (VOLZ, 2015, p. 18), e sobre essa peculiaridade, o artista Cildo Meireles, em entrevista⁴⁹ explica que

⁴⁹Entrevista à Cildo Meireles feita pelo Follow Arterial em janeiro de 2016. Disponível em:[<https://www.youtube.com/watch?v=EHZQaoHeRMI>]

algumas vezes quando as suas instalações mudam de galeria é necessário redesenhá-las de modo a conseguir o mesmo resultado e, permitindo explorar a obra finalizando-a num resultado diferente da situação anterior, como acontece em *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio(1967-1984)* exposta pela primeira vez de forma permanente em uma galeria própria no Inhotim. Em maior número, totalizando 14 galerias, o enquadramento de instalações em galerias definidas para a obra de um único artista distingue-se em duas situações: aquelas projetadas no primeiro momento da instituição pelo arquiteto Paulo Orsini e que cumprem o papel de abrigo em soluções próximas ao cubo branco ou galpão; e aquelas em que na arquitetura da galeria busca-se uma mediação que potencialize a apreensão da obra de arte pelo espectador.

Galeria	Ano	arquiteto	Obra
Galeria True Rouge	2004	Paulo Orsini	instalação ambiental
Galeria Cildo Meireles	2004	Paulo Orsini	instalação ambiental
Galeria DorisSalcedo	2008	Paula Zasnicoff	instalação ambiental
Galeria Macenaria	2008	-	instalação ambiental
Rivane Neuenschwander	2009	-	instalação ambiental
Valeska Soares	2009	-	instalação local construído
Galeria Cosmococas	2010	Arquitetos Associados	instalação ambiental
Galeria Miguel Rio Branco	2010	Arquitetos Associados	instalação ambiental e fotografias
MariláDardot	2011	-	instalação local construído
Carlos Garaicoa	2012	-	instalação ambiental
Galeria Lygia Pape	2012	Rizoma	instalação ambiental
Galeria Psicoativa Tunga	2012	Rizoma	instalação ambiental
CarrolDunham	2014	-	Pinturas
Galeria Claudia Andujar	2015	Arquitetos Associados	Fotografias

Tabela 6: Galerias de acomodação. Fonte: Elaboração da autora.

Em particular, a construção de um pavilhão que abrigasse duas obras adquiridas da artista Adriana Varejão, *Linda do Rosário e Celacanto Provoca Maremoto (2004)*, ofereceu à artista a oportunidade de trabalhar com Cerviño Lopez no projeto do edifício, em que se expressam os interesses do arquiteto e se concebe uma estrutura narrativa para a fruição da obra de arte (VOLZ, 2015, p.19). Desse processo, a concepção do edifício resultou na criação específica de *Carnívoras(2008)* e *OColecionador(2008)* da série Saunas, pintura ambiental no espaço arquitetônico da galeria, além da reinterpretação da obra da artista com azulejos

pintados revestindo superfícies, na obra *Panacea Fantástica*(2003-2008) e *Passarinhos – De Inhotim a Demini*(2003-2008).

A experiência da Galeria Adriana Varejão(2008), instaurava uma nova situação entre a acomodação e a reinterpretação de obras agora como uma recriação com resultado específico e intimamente ligado a arquitetura do abrigo, numa espécie de lugar construído.

Galeria	ano	arquiteto	Obra
Galeria Adriana Varejão	2008	Cerviño Lopez	acomodação de instalação ambiental e local construído
Doug Aitken	2009	Paula Zasnicoff	instalação ambiental e local construído
Matthew Barney	2009	Paula Zasnicoff	instalação ambiental e local construído
Cristina Iglesias	2012	-	instalação ambiental e local construído

Tabela 7: Galerias site specific. Fonte: Elaboração da autora.

Por outro lado, a encomenda de obras para exposição permanente no Inhotim, de acordo com os temas abordados pela coleção, promoveram resultados em escala arquitetônica em que obra e pavilhão fundem-se num só objetivo: explorar o significado do processo entre o corpo e a arquitetura para um experiência interativa do visitante.

Como a encomenda de uma obra de arte resulta num produto enquadrado como galeria? Essa pergunta move todo o desenvolvimento da dissertação.

Haveria um certo ruído, inquietação, uma inadequação ou até mesmo conflito entre a arte contemporânea e a arquitetura dos museus que a colhem. Antes se a neutralidade do Cubo Branco parece ser a proposta adequado para a arquitetura de museus, agora podemos notar uma série de exemplos em que a arquitetura irá integrar a expografia e potencial de apreensão da obra outros recursos como a escala dos espaços, o uso da luz natural, os percursos, a implantação e a abertura ao entorno.

Desse modo, ao analisar a produção das galerias do Inhotim podemos fazer algumas perguntas: como se dão essas interações entre arte e arquitetura? Algumas delas podem ser descritas como exemplares? Como a paisagem comparece nesse diálogo? Há relações conflituosas ou prevalece alguma aspecto em detrimento dos demais? É possível sistematizar suas estratégias de projeto de modo a serem operativas em outros casos.

Desta forma, escolhemos como caminho dar ênfase as situações conflituosas que ocorrem entre o edifício e a fruição da obra de arte como maneira de identificar a partir de

uma análise arquitetônica apurada critérios que elucidem como a arquitetura funciona como interlocutora da arte.

Iremos para isso abordar os resultados que decorrem dos diferentes papéis que artistas e arquitetos assumem na concretização do espaço da galeria. Podemos identificar dentro do Inhotim algumas categorias para além da natureza da exposição:

- a. O artista que toma as decisões arquitetônicas cabendo ao arquiteto interpretar e viabilizar tecnicamente;
- b. O arquiteto que trabalha isoladamente em concepções para acomodação;
- c. O arquiteto que produz um edifício para uma obra de arte específica;
- d. Arquiteto e artista trabalhando conjuntamente para integração parcial ou total entre obra e edifício.
- e. Arquiteto e curadoria trabalhando na formulação de um espaço expositivo que favoreça uma determinada narrativa.

Nesta dissertação interessa-nos as relações da arquitetura com a arte e iremos analisar cronologicamente, como a partir de três experiências de galerias conceitos significativos para a discussão do tema: a Galeria Adriana Varejão (2008); Sonic Pavilion (2009); De lama Lâmina (2009); e a Galeria Miguel Rio Branco (2010).

CAPÍTULO 4

A obra que não vem acabada

*“Por mais que ele não domine, ele sempre teve todos, que é uma coisa comum na arte contemporânea. O artista não precisa ter o gesto, não precisa ter a mão, não é necessariamente ele que pinta, o arquiteto vira mais um braço ali, complementar para traduzir aquela ideia e viabilizar aquela ideia”*⁵⁰

As novas operações por meio das quais o artista opera envolvem o esforço em concretizar uma ideia não pelo gesto mas pela transgressão. A aquisição de uma obra *site specific* é a compra da ideia do artista e conseqüentemente essa ideia que não é um objeto acabado, vem acompanhada de um projeto, com isso, o significado está no processo e demanda uma série de profissionais em equipe de trabalho multidisciplinar de modo a concretizar a obra do artista, o coordenador.

No Inhotim a aquisição de obras *site specific* resultou na construção de galerias que são ao mesmo tempo obra e espaço, resultado de categorias típicas da arquitetura, a exemplo do pavilhão e que nesse caso assume a autoria do artista e tem o arquiteto como colaborador para viabilidade técnica da construção. Assim como Paula Zasnicoff, explica:

Tem essa abertura que é o limite da solução técnica, né? Vamos dizer, vou te dar um exemplo, no Doug, como a cobertura foi feita foi a gente que definiu, o desenho de calha que é um desenho referente à arquitetura, enfim, no caso do Doug tem um monte de coisas que a gente propunha e eles aprovavam ou não mas sempre ligados à proposta original e eu tenho clareza que o projeto era dele não meu, eu era a tradução do que ele pretendia para o espaço. Mas é claro que para solucionar o desenho do guarda-corpo, o desenho de como o ar condicionado, tudo isso é o arquiteto que acaba conduzindo e levando para uma linguagem mas é dentro de uma concepção inicial dada e tomada pelo artista.⁵¹

Poderíamos dizer um projeto artístico que é um projeto arquitetônico? Analisaremos como o desenvolver dessas encomendas demandam da arquitetura analisando do processo ao resultado. Se de fato artistas começaram a construir arquitetos continuam a projetar, no sentido técnico de viabilizar necessidades de uso para atividades diversas.

⁵⁰Paula Zasnicoff em entrevista que consta no Anexo.

⁵¹ Idem.

Seguiremos com a análise das quatro obras encomendadas pelo Inhotim: a transitória Galeria Adriana Varejão, Doug Aitken, Mathew Barney e a Galeria Miguel Rio Branco. Contudo, além da descrição do processo dessas obras, torna-se importante o discurso da arquiteta Paula Zasnicoff⁵², responsável pela viabilização e consequente transposição de desenhos dos artistas.

a. Galeria Adriana Varejão

Em 2005, a proposta inicial era de construir um pavilhão para acomodar a obra *Celacanto provoca maremoto*(2004) e *Linda do Rosário*(2004), duas obras adquiridas da artista Adriana Varejão, então esposa do proprietário Bernardo Paz. A pintura é a base do deste trabalho da artista, com carnes expostas e superfícies lisas ou ilusionisticamente azulejadas de forma figurativa, alegórica e teatral (Neri, 2001), porém ao longo do processo de criação do abrigo houve a inserção de mais quatro obras, *O Colecionador*(2008), *Carnívoras*(2008) e a reinterpretação do uso de azulejos pintados nas obras *Panacea phantástica*(2003-2008) e *Passarinhos- De Inhotim a Demini*, explorando-o como pele integrada ao espaço real da arquitetura.

Contudo, o resultado do *pavilhão mudou o paradigma das construções em Inhotim* (VOLZ, in SERAPIÃO, 2013, p. 19) e *se os primeiros pavilhões eram tímidos e genéricos, sem nenhuma ambição em dialogar com as obras paradigmáticas que abrigavam, a galeria Adriana Varejão, inaugura uma fase mais ousada, em que arquitetura encara o desafio de Inhotim, abrigar a arte enquanto negocia sua relação com a paisagem, valorizando ambas* (LARA, 2013, p.68,69)

Linda do Rosário(2004) *uma espécie de estátua e monumento* (PEDROSA, 2015, p. 37), parede de 8 metros e altura de 1,95 é azulejada pela pintura, tridimensional e perpassando de um lado a outro, a espessura de 25 centímetros não é composta por massa e tijolos mas entranhas e charques. O nome da obra é o mesmo de um hotel de encontros que desabou em 2002 na esquina das ruas do Rosário e 1º de Março, no Rio de Janeiro, os corpos de um casal foi encontrado nos escombros.

⁵²PAULA ZASNICOFF [1976] é arquiteta e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP [2000] e mestre em teoria e prática de projeto pela Escola de Arquitetura da UFMG [2007]. Foi professora de desenho e projeto no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola da Cidade – SP. É professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da UNI-BH. Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/?arquiteto=paula-zasnicoff-cardoso>



Figura 28: Linda do Rosário (2004). Fonte: Acervo da autora, agosto de 2017.

Calacanto provoca maremoto(2004) consiste em 184 azulejos, telas na medida 110cm x 110 cm, como uma camada de gesso craquelado e pintura a óleo na cor branco e anil, terracota nas imperfeições das emendas, juntos em quatro grandes módulos constituem um mar revolto, entre diversas figuras fragmentadas de volutas, ondas, rocalhas, conchas e anjos barrocos, num dos azulejos o peixe, celacanto. O título da obra remete a frase recorrente em pichações no Rio de Janeiro na década de 1970, e identificada como uma citação de um personagem da série japonesa infantil *National Kid* em que maremotos seriam provocados por celacanto, peixe pré-histórico que vive em água profundas. Quando exposta pela primeira vez, na Fundação Cartier em 2004, a obra possuía apenas uma face mas para o pavilhão a artista acrescentou outras três, conferindo uma nova dimensão a obra.



Figura 29: Celacanto provoca maremoto (2004-2008). Fonte: Inhotim.org.br

Para conceber o abrigo das duas obras, a artista convidou o arquiteto Cerviño Lopez, formado pela FAU/USP em 2001, trabalhou com Paulo Mendes da Rocha, atuante também com designer gráfico e que anteriormente lhe havia prestado alguns serviços, como o layout de um de seus livros, a reforma do ateliê da artista e de um apartamento no Rio de Janeiro. Em visita ao terreno, com a artista e o empresário, a ideia inicial era um espaço envidraçado, porém com o desenvolver do projeto, a artista pretendia então criar algo tridimensional, *uma sauna com azulejos, ideia que foi abandonada, mas em contrapartida ela pintou um quadro, quase um trompe l'oeil, que se funde com o espaço* (SERAPIÃO, 2013, p.20).

O colecionador(2008) é a sauna, pintura em grandes dimensões para ilusão tridimensional de espaços azulejados em tons diversos entre o branco, o cinza e o azul. A criação em computador de ambientes permite que em seguida que a artista passe a composição para a tela e numa pintura quase monocromática, *há algo de vertiginoso e certa sugestão labiríntica*. As paredes da galeria em chanfro vão de encontro aos limites do painel. (PEDROSA, 2015, p.37)



Figura 30: O Colecionador(2008). Fonte: Acervo da autora, agosto de 2017.

A galeria Adriana Varejão é um volume único de concreto marcado em grade pelas fôrmas que o moldaram, o pavilhão faz a ligação entre duas cotas do terreno, a mais baixa com um lago e a mais alta com um terraço, entre elas, dois ambientes, o salão do térreo e o salão do pavimento superior. Entrevistado sobre o projeto pela revista *Arquitetura e Urbanismo*, Cervino Lopez afirmou ter havido poucas modificações no projeto até a construção exceto “*as rampas de acesso ao terraço e o desenho do lago*”⁵³ em parte porque a artista Adriana Varejão propôs para esses espaços duas obras com o uso do azulejo, agora como revestimento integrado à arquitetura do pavilhão. Nessa perspectiva, também desenvolve *Carnívoras(2008)*, políptico de 5 telas na técnica óleo sobre gesso, retratando plantas carnívoras das espécies *Darlingtonia*, *Dionaea*, *Drosera*, *Heliophora* e *Nepenthes*, instaladas como pintura de forro entre as nervuras de vigas acima da obra *Linda do Rosário(2004)*.

⁵³<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/182/interacao-total-entre-arquiteto-e-artista-plastica-no-projeto-da-134771-1.aspx>



Figura 31: Linda do Rosário(2004) e Carnívoras(2008). Fonte: Serapião, 2013, p.61.

Panaceaphantastica(2003/2008) é uma espécie de esplanada diante do edifício, pequena plataforma com banco quadrado revestido por azulejos brancos em meio a um espelho d'água azul anil. O espelho d'água se expande abaixo da projeção da suspensa caixa de concreto e acompanha a transição exterior e interior. Os azulejos serigrafados em azul que revestem o banco retraram 50 espécies de plantas alucinógenas de diversas parte do mundo Num deles um trecho do livro *The Botany and Chemistry of Hallucinogens*, de Richard E. Schultes e Albert Hofmann, *sugere a relação entre o efeito alucinógeno dessas plantas e mudanças na percepção que podem ser provocadas também pela arte*⁵⁴. Sobre o título, Panacea é a deusa da cura e o termo também significa a cura de todos os males.

⁵⁴ Trecho do texto explicativo da obra dentro do pavilhão.



Figura 32: Panaceaphantastica(2003-2008). Fonte: Acervo da autora, fevereiro de 2014.

No terraço superior, acessado por uma rampa interna ladeando três lados do cubo, há a instalação de um banco, também revestido com azulejos brancos e intitulado como *Passarinhos - de Inhotim a Demini*(2003-2008). A obra faz uma ampliação da instalação *Pássaros da Amazônia*(2003), resultado de uma vivência da artista na aldeia yanomami, denominada Demini⁵⁵, de lá transpôs desenhos de pássaros da região em azulejos para a composição de um mural na Fundação Cartier. Para a obra em Inhotim, Adriana Varejão acrescentou outras espécies da região de Minas Gerais a partir de pesquisas da equipe de Meio Ambiente do instituto.

⁵⁵Relato da artista para a Fundação Cartier: “O trabalho com os pássaros pintados em azulejos foi inspirado na viagem que fiz a Watoriki na Amazônia, onde os índios Yanomami vivem, para a exposição Yanomami, o Espírito da Floresta apresentada na FondationCartier, em 2003. Durante a minha estadia, eu passei muito tempo com algumas pessoas da comunidade que gostavam de desenhar. Observei que tinha um livro sobre pássaros da Venezuela e que, enquanto eles estavam folheando-o e olhando para as imagens dos pássaros, eles foram capazes de reproduzir o som de cada um. Eles gostaram muito de desenhar os pássaros reconhecidos por eles e haviam centenas! Fiquei impressionada com seu amplo conhecimento da língua dos pássaros. Então, eu levei imagens de muitos pássaros do livro pintando-as em azulejos, formando um grande painel instalado tanto dentro como fora da FondationCartier”. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br/noticias/great-animal-orchestre-fondation-cartier-pour-l%E2%80%99art-contemporain-paris>



Figura 33: Passarinhos - de Inhotim a Demini. Fonte: Serapião, 2013, p.65.

Sobre *Panaceaphantática*(2003-2008) e *Passarinhos – de Inhotim a Demini*(2003-2008), a experiência anterior da artista com azulejos e estamparias, *concebidos como um múltiplo que pode se aplicar a qualquer arquitetura, a obra se transformou num banco na entrada e “no terraço da saída” [interferência da autora], um espaço de contemplação e convívio*⁵⁶. Essas duas obras, em particular, colocaram em evidência o processo colaborativo entre a artista e o arquiteto na constituição do pavilhão, incluindo no edifício uma placa que indica a autoria do projeto.

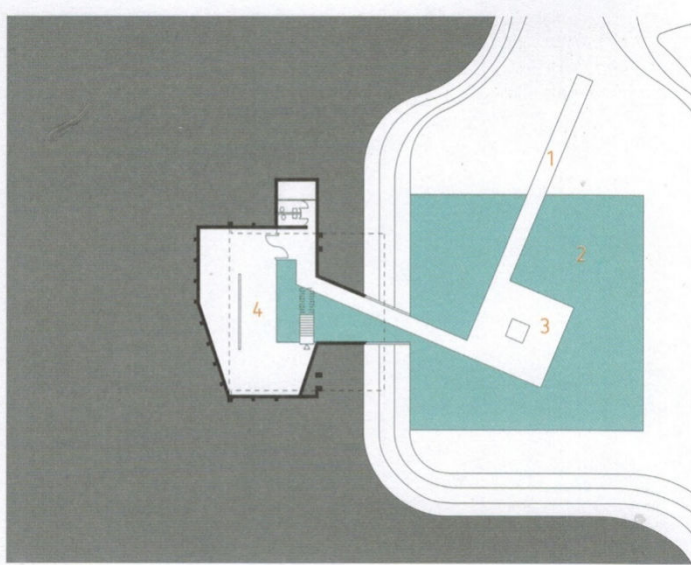
Ficha técnica

Arquiteto: Cerviño Lopez

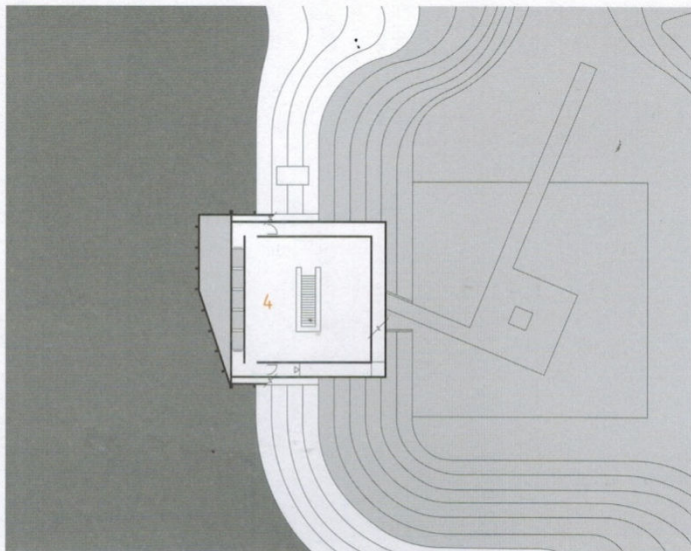
Projeto: 2005

Execução: 2008

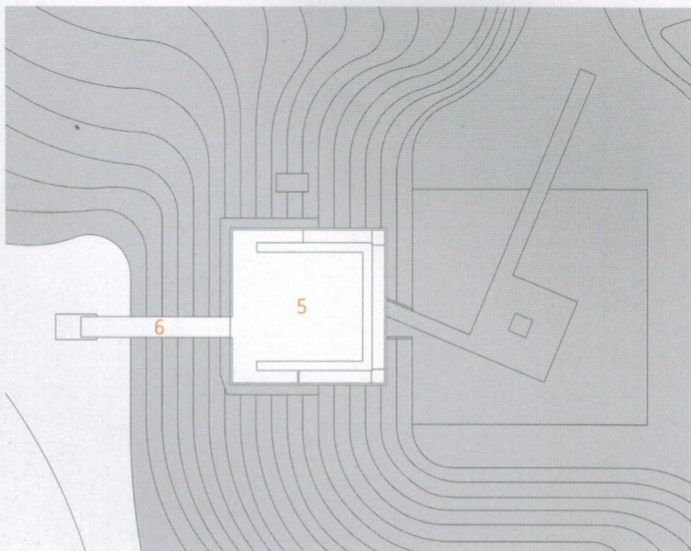
⁵⁶ Trecho do texto explicativo da obra dentro do pavilhão.



Implantação Site plan

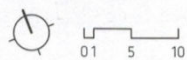


Térreo Ground floor



Primeiro pavimento First floor

- 1. Acesso Access
- 2. Espelho d'água Reflecting pool
- 3. Praça Square
- 4. Exposição Exhibition
- 5. Cobertura Roof
- 6. Passarela Overpass



Numa pequena clareira na mata, o terreno em declive acomoda o volume prismático do pavilhão em balanço. Jabuticabeiras, preferências da artista, ladeando o pavilhão na encosta e na entrada junto ao lago, foram plantadas corifas (*Corypha umbraculifera*), espécies botânicas de destaque no Inhotim.

Se a proposta é avaliar aquelas obras que resultam em espaços ligados à arquitetura e ao lugar, cabe neste caso avaliar apenas *Panaceaphantastica*(2003-2008) e *Passarinhos – de Inhotim a Demini*(2003-2008) porque essas obras funcionam como uma espécie de praça, um lugar demarcado para a finalidade de contemplação. O piso é a praça de concreto com o lago, a parede, por assim dizer, o pavilhão desnudo anunciado na natureza da mata, e o teto é o próprio céu de Inhotim. Em *Panaceaphantastica*, há um sentido de preparação, uma apoteose, pausa para o percurso que segue até *Passarinhos – de Inhotim a Demini*, essa última obra ligada à fauna da região em que se instala, e na finalização da cota mais alta, promove uma visão geral para além do sítio da galeria.



Figura 34: Implantação da Galeria Adriana Varejão. [http://www.editoramonolito.com.br/uploads/ed04_foto021.jpg], acessado em 14 de maio de 2016.

Fonte:

O partido arquitetônico da Galeria Adriana Varejão é basicamente o percurso de fruição do conjunto de obras pré-existentes e das obras que a artista integrou ao edifício e ao sítio de implantação. Da circulação acessada logo de *Panacea phantastica*, uma sequência de obras, *Linda do Rosário*, *Carnívoras*, *O colecionador* e logo se está nos primeiros degraus da escada que conduz ao pavimento superior, um grande salão acessado pelo centro e que acompanhando o percurso de 360° da obra *Celacanto provoca maremoto* encontramos entre os painéis, uma lacuna que conduz a uma rampa em três lances que finaliza no grande terraço com o banco *Passarinhos – de Inhotim a Demini*.

Entre os diversos usos do azulejo na obra de Adriana Varejão, cabe-nos uma reflexão sobre seu uso nas obras do lago e do terraço.

A tradição da azulejaria aplicada a arquitetura no Brasil, foi retomada na década de 1930 pelo modernismo, baseado no princípio de criação de uma identidade nacional remetendo ao período colonial e ao emprego do azulejo português na decoração, a exemplo nos grandes painéis encomendados a Portinari para o edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, e o trabalho de Vieira da Silva, Burle Marx, Djanira e Athos Bulcão. (Herkenhoff, 2001)

Diferentemente do caráter público da contemplação distanciada dos painéis de azulejaria moderna, os azulejos de Adriana Varejão colocam o espectador no centro do espaço em Celacanto provoca maremoto(2004), o espaço de mergulho está na definição do olhar na pintura especializada (Herkenhoff, 2001, p. 110) enquanto que em Panaceaphantastica e Passarinhos – de Inhotim a Demini, o azulejo como elemento de revestimento do banco de assento coloca o espectador no centro deste espaço e o mergulho do olhar volta-se para a contemplação da natureza ao redor.

Embora incensada pela crítica desde sua inauguração, a Galeria Adriana Varejão abre espaço para uma arquitetura mais autoral em Inhotim, em que as acomodações poderiam explorar características do espaço, como circulação, ângulos visuais, iluminação natural e limites entre interior e exterior, clousura e abertura, como atributos significativos para a fruição da obra. Essa abertura para que arquitetura assumisse outras posturas seria visível a partir do novo conjunto de galerias a cargo do escritório Arquitetos Associados, como por exemplo, a Galeria Miguel Rio Branco, Galeria Cosmococas e Galeria Cláudia Andujar.

b. Doug Aitken

A aspiração do artista Doug Aitken era perfurar um buraco de 200 metros e instalar microfones a fim de reproduzi-lo numa espécie de pavilhão, a esta concepção denominou *Sonic Pavilion*. De 2005 a 2009, foram cinco anos de trabalho e investigação para viabilizar a execução da obra.

Acerca do processo de criação da obra e sua natureza poética, o curador Volz(2015) declara:

“O artista fez quatro desenhos a lápis em seu caderno, um em cada um desses dias. Enquanto, que no primeiro dia, desenhou a paisagem e, no segundo dia, o interior do pavilhão, Aitken retratou, no terceiro dia, os cabos que corriam pelo piso do pavilhão e, no quarto dia, a parte de cima de seus sapatos”. (VOLZ, 2015, p. 142)

Conhecido como *Som da terra, a arquitetura foi criada pelo próprio artista, é parte integrante da obra*. (LARA, 2013, p.68) Porém, a viabilização de sua construção contou com o trabalho da arquiteta Paula Zasnicoff, formada pela FAU/USP no ano 2000 e residente em Belo Horizonte, a princípio foi convidada por Cerviño Lopez para ser o braço local da equipe paulistana em Minas Gerais, em seguida a arquiteta foi contratada como funcionária pelo Inhotim, onde permaneceu por três anos a cargo de atender a demanda da área técnica na realização de montagens e de vários projetos de adaptação de edifícios, a exemplo da Galeria Macenaria, além de transpor desenhos de Hélio Oiticica para *Magic Square*(1977), para Valeska Soares em *Folly*(2005) e Rivane Neuenschwander em *Continente/nuvem*(2008). De forma autoral, projetou o edifício que abriga *Neither*(2004) de Doris Salcedo e viabilizou tecnicamente o trabalho de Doug Aitken e Matthew Barney.



Figura 35: Sonic Pavilion. Fonte: Acervo da autora, fevereiro de 2014.

Sobre a demanda do espaço, o artista *queria um pavilhão circular, fechado com vidro e um acesso por baixo*⁵⁷ e o resultado consiste em um pavilhão circular de vidro, revestido com uma película que permite visibilidade total em visão panorâmica apenas aqueles que se localizam no centro do espaço, lá encontra-se uma pequena escotilha no chão com borda metálica onde está escrito: “profundidade do buraco 202 metros/633 pés” DOUG AITKEN SONIC PAVILLION, acima no teto, uma pequena claraboia circular.

Sobre a viabilização técnica a cargo de Paula Zasnicoff, a arquiteta declara:

“Então, existe esse estudo preliminar, era um modelo eletrônico, tinha alguns desenhos, imagens renderizadas e tal. Essa ideia do pavilhão circular sem estrutura ainda, um estudo mais de concepção espacial que tinha uma ideia de entrada através de um espiral mas não tinha essa topografia que tem lá, não tinha aquele morro alto que tem lá. A especificidade do terreno. Esse era o primeiro estudo e isso era aplicado nessas imagens em contextos diferentes então tem essa imagem aplicada no deserto, tem essa imagem aplicada numa floresta, enfim, era uma ideia de fazer esse...que poderia ser feita em vários lugares enfim qualquer lugar. Ai quando o Inhotim, o Inhotim comprou essa série, essa ideia, o projeto no papel e aí começou esse processo de escolher o terreno e assim foi caminhando. A primeira vez que conheci a Hisako ela veio com uma maquete física mesmo, eu tenho fotos também posso te enviar, e ai a gente

⁵⁷ Declaração da arquiteta Paula Zasnicoff em Serapião, 2013, p. 20.

desenvolvia desenhos, croquis, toda a sorte...ah tudo que a gente usa normalmente em um projeto de arquitetura não tem segredo. Mas do artista veio, como ele tinha a arquiteta trabalhando com ele, ele dispunha desses recursos, não é?”



Figura 36: Escotilha em SonicPavilion. Fonte: Acervo da autora, fevereiro de 2014.

O buraco na terra acomoda microfones de alta sensibilidade em diferentes profundidades, utilizando de tecnologia de estudos geológicos para capturar vibrações e ruídos, são conectados a uma série de amplificadores e equalizadores afim de tornarem-se audíveis e por fim, são reproduzidos por um sistema de som embutido ao longo do pavilhão.

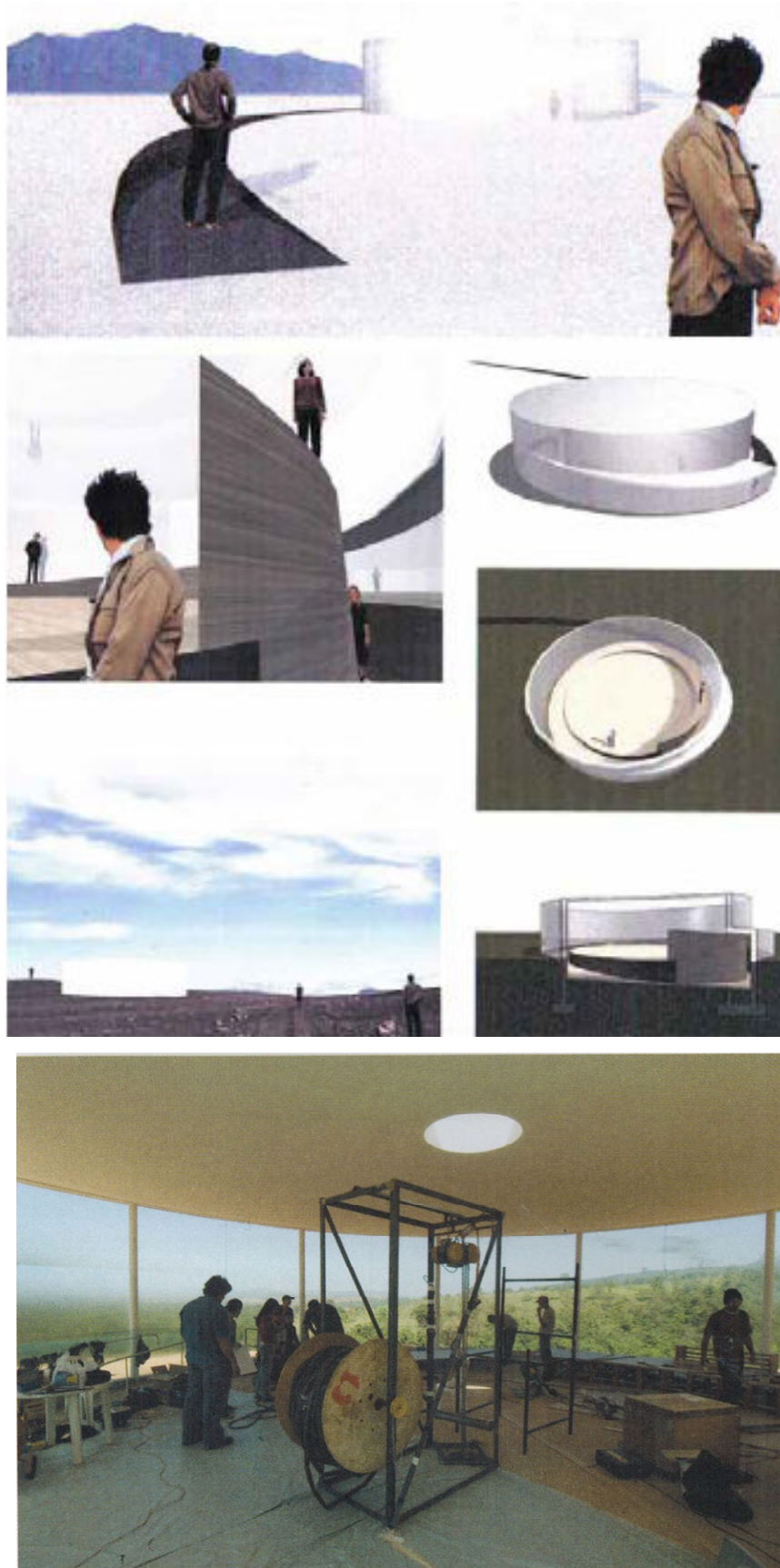


Figura 37: Renders e imagens do estúdio de Dou Aitken (TONETTI, 2013). Finalização do SonicPavilion.
Fonte: Serapião, 2013, p.21

Esta obra de Doug Aitken surge a partir dos princípios do trabalho telúrico dos *Earthworks*, ou *landart* dos anos de 1960 e 1970, a exemplo do *Spiral Jetty*(1970) de Robert Smithson e *Double Negative*(1969) de Heizer, denominados por Krauss(1979) como locais demarcados e que a partir da aplicação de marcas na natureza, permanentes ou não, manipulam fisicamente locais, e que na obra de Aitken utiliza de equipamentos sonoros e de tecnologia.

Na cota mais alta, cerca de 72 metros acima do nível do terreno principal, para conhecê-lo é necessário seguir por uma estrada pavimentada em meio a floresta, contornando montanhas e exigindo esforço físico do visitante. Ao fim, uma clareira na mata e logo avista-se o pavilhão circular de vidro. Sem dúvidas, a profundidade do buraco é maior que a altura da montanha em que está implantado, e o percurso começa muito antes de cruzar a porta de entrada do pavilhão.

Sobre a implantação do projeto Paula afirma:

“Eu acho que a tectônica é a maior atuação do arquiteto no meu caso lá. A definição de implantação, de lugar, muitas vezes eu nem participei, a maioria era a curadoria e os artistas em Inhotim. Era uma discussão que estava entre a instituição e a arte, lá na realidade assim, a arquitetura demorou tomar um lugar assim de respeito lá dentro.”

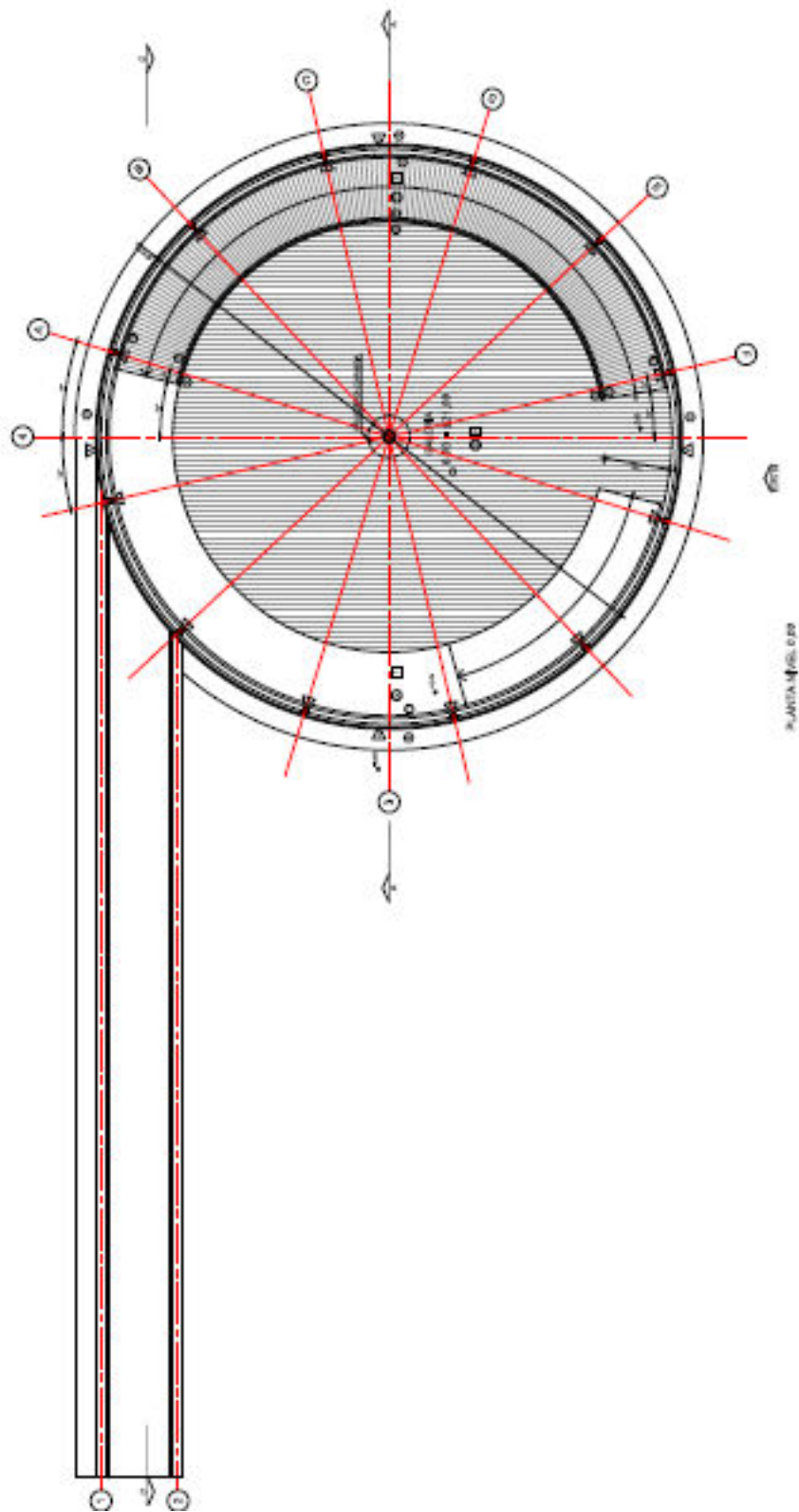


Figura 38: Planta baixa SonicPavilion, Paula Zasnicoff. (TONETTI, 2013)

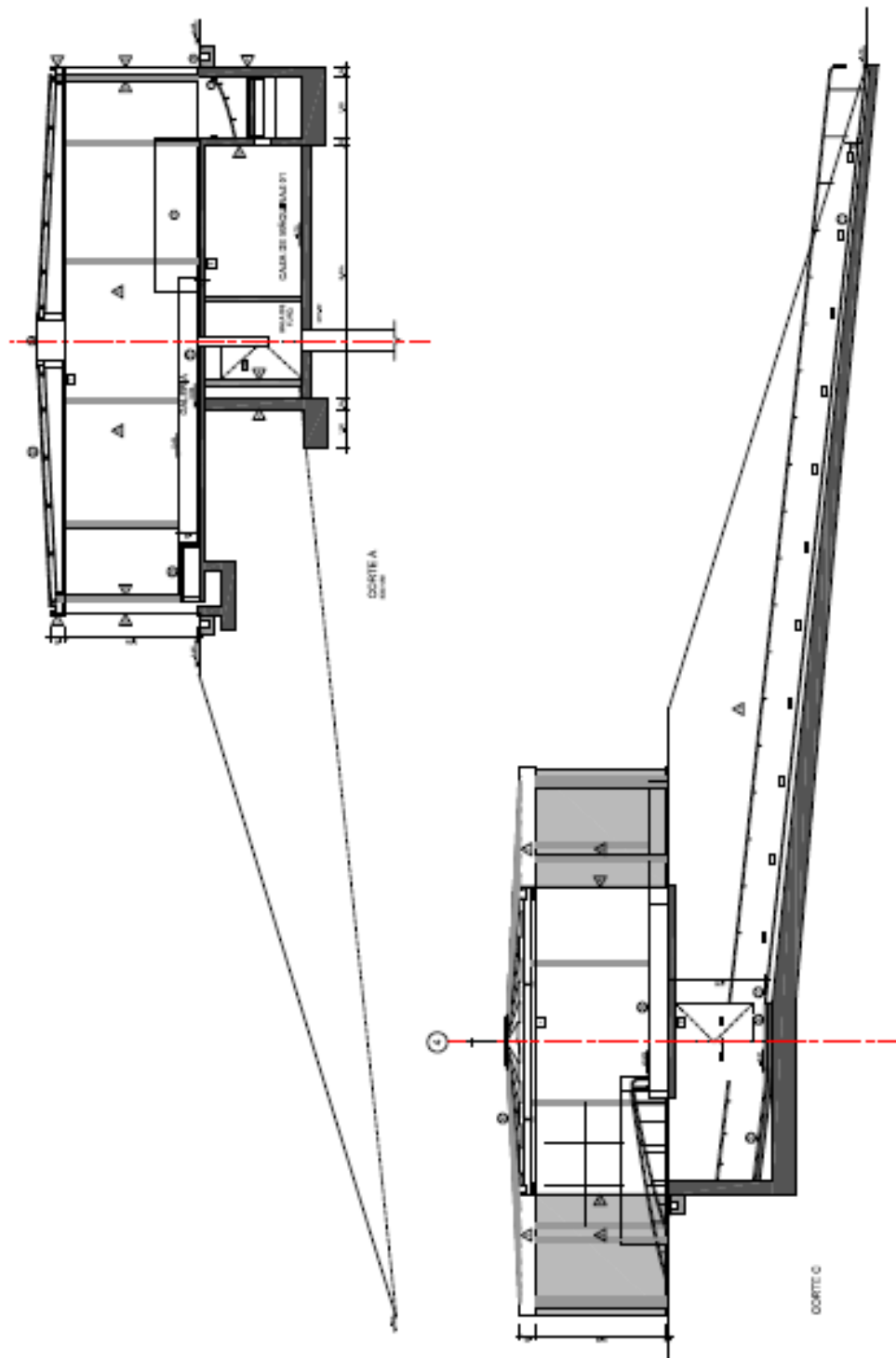


Figura 39: Corte SonicPavilion, Paula Zasnicoff. (TONETTI, 2013)



Figura 40: Implantação do SonicPavillion. Fonte: Acervo da autora, fevereiro de 2014.

Sob os pés um piso de madeira, e sob a cabeça um forro branco em placas perfuradas esconde laje branca com um óculo ao centro, centralizado com o poço perfurado. O espaço é gerado por pilares de seção circular e vedação em vidro, meticulosamente curvo e revestido com película lenticular.

O acesso por uma rampa, em espiral, faz a transição entre interior e exterior num movimento ascendente, a princípio, ladeados pelas paredes de contenção em concreto armado e, no segundo momento, na cota mais alta, a transparência da vedação em vidro.

Volz(2015, p.140 e 141) considera que a situação criada por Aitken faz com que o *visitante perceba-se a si mesmo antes de se encontrar com as características principais da obra*, da promenade à percepção aguçada dos sons reproduzidos de forma imprevisível.



Figura 41: Rampa de acesso ao SonicPavilion. Fonte: Acervo da autora, fevereiro de 2014.

O significado da obra *SonicPavilion(2009)* reside na percepção sonora e no percurso do corpo em movimento ascendente, o que o indivíduo vê está ligado ao lugar que ele ocupa no pavilhão, explorando as visuais da paisagem e o lugar através da apropriação da natureza do Inhotim como pano de fundo e na alegoria à perfuração das minas na região de Brumadinho.

Como primeira obra *site specific* executada pela Inhotim, SonicPavilion inaugura no instituto o desafio de desenvolver e executar um complexo de projetos que viessem a execução da ideia do artista, *a arquitetura a serviço da arte*, assim Paula Zasnicoff define sua atuação em um trabalho que não é autoral e que nos permite compreender como a colaboração entre os dois campos e o limite da atuação técnica de cada um deles favorece resultados de uma espacialidade mais ativa e reativa à arte contemporânea.

3. Matthew Barney

A curadoria do Inhotim justifica a inserção da obra *De lama lâmina(2009)* no Inhotim, estão relacionadas a atividade da mineração em Brumadinho e sua vizinhança. A extração de minério de ferro e outros minerais atrai diversas empresas de exportação para a região e a atividade é a base de emprego da maioria da população. Inhotim é uma antiga área de

mineração abandonada e reflorestada com eucaliptos que ao longo da constituição do instituição vem sendo substituídos por espécies nativas e palmeiras.

A obra *De Lama lâmina*(2009), de Matthew Barney, é o desdobramento de uma performance desenvolvida em colaboração com o músico Arto Lindsay no carnaval de 2004 em Salvador, Bahia. O resultado desse projeto originou um vídeo homônimo, exibido em caráter de curta duração na Galeria Macenaria após a inauguração. A referência da performance e do vídeo remete ao candomblé baiano e elaborado a partir de uma narrativa complexa sobre o conflito entre Ogum, orixá do ferro, da guerra e da tecnologia, e Ossanha, orixá das florestas, plantas e forças da natureza.

“No vídeo, um enorme trator florestal lidera um desfile de ritmistas e foliões fantasiados e dividi-se em duas partes que simbolizam a coexistência entre um mundo terrestre exterior e uma esfera oculta subterrânea. Um personagem chamado Greenman [Homem verde], híbrido de homem e planta, habita a área mais escura entre as rodas do trator, enquanto um personagem que representa um ativista de causas ambientais escala a enorme árvore desenraizada que está presa à parte dianteira do veículo”. (Volz, 2015, p.302)

Com a finalização da performance e do vídeo, Matthew Barney visitou o Inhotim em busca de uma paisagem que caracteriza-se essa dualidade entre natureza e tecnologia, equilíbrio e destruição. O artista acompanhou todo o desenvolvimento do projeto: escolha do local de implantação, preparação do terreno com botânicos, desenvolvimento da arquitetura com Paula Zasnicoff e execução e montagem da instalação proposta. (Volz, 2015, p.302)

No Matthew Barney, ele tinha essa ideia, a gente recebeu esse...ele desenvolveu especificamente para o Inhotim isso, porque o Inhotim tinha comprado o trator que fazia parte da performance, estava lá o trator. Com o tempo ele desenvolveu esse projeto e a gente recebeu uma ideia assim de duas geodésicas, também tem o desenho original dele, que é um corte, tem uma ideia de escala tal, mas é bem simples assim, é um desenho muito...ele também contou com a ajuda de alguém que eu não sei quem é, não tive contato. E a gente fazia o contato, mas esse demorou um tempão para viabilizar porque fazer uma geodésica aqui é completamente diferente de fazer nos EUA. Para viabilizar a estrutura, o fornecimento, o vidro, tal, foi um processo longo, e aí de idas e vindas, do que era possível, viável dentro de um orçamento que a gente dispunha, o que era tecnicamente viável para ser feito naquele lugar, em Brumadinho. Mas não tinha um arquiteto envolvido no processo diretamente como tinha no Doug, um diálogo com o estúdio dele, bastante mediado pelos curadores.

Assim como em *SonicPavilion*(2009), a arquiteta Paula Zasnicoff, no momento contratada do Inhotim e sócia do escritório Arquitetos Associados com sede em Belo Horizonte, viabilizou a construção do abrigo idealizado por Barney, e o resultado constitui-se de uma estrutura geodésica ao modo daquelas propostas pelo designer e arquiteto BuckminsterFuller(1895-1983).

Nesses casos eu não me sinto autora do projeto mesmo, eu estava lá a serviço da arte. Estava desenvolvendo a ideia do artista, acho que está coerente com a minha atuação. É muito diferente você conceber o edifício, ou dar voz a ideia de outro. Eu jamais faria aquela geodésica⁵⁸.

O discurso de Paula deixa claro o limite entre a concepção espacial e a viabilidade técnica com que os arquitetos que integram essas equipes multidisciplinares devem assumir no processo colaborativo.

⁵⁸ Paula Zasnicoff em entrevista.

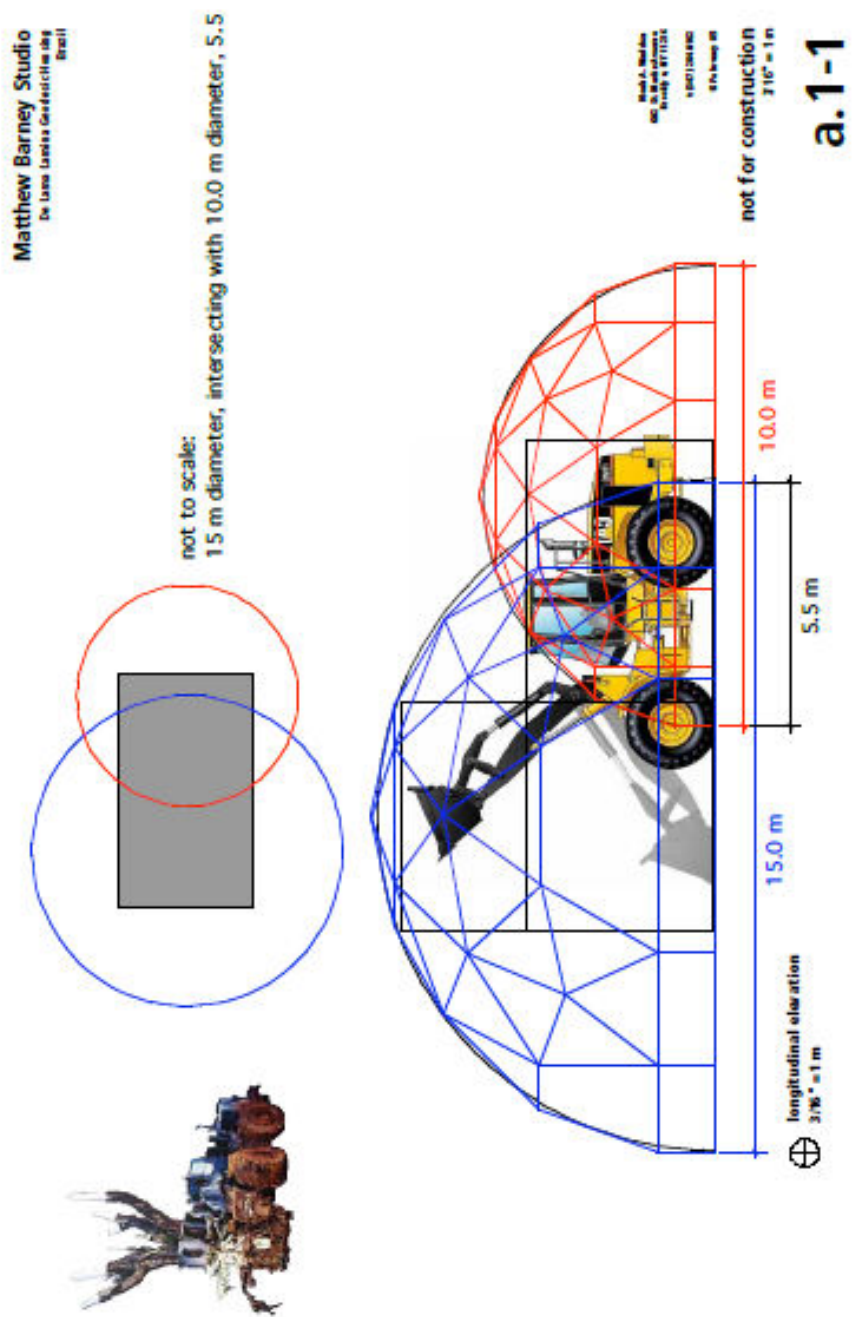


Figura 42: Esboço da geodésia pelo estúdio de Matthew Barney. (TONETTI, 2013)



Figura 43: De lama lâmina. Fonte: Pedrosa, Moura, 2015, p. 442

Espécie de domus em aço e vidro, as triangulações são revestidas por uma película espelhada de cor abronzeada, refletindo a floresta de eucaliptos ao redor. As duas esferas conectadas constituem o espaço de abrigo para o trator florestal que segura pelo tronco uma árvore em polietileno branco, ambos utilizados na performance retratada no vídeo de 2004.



Figura 44: Matthew Barney em montagem da sua obra De lama lâmina. Fonte: Pedrosa, Moura, 2015, p. 15.

A cena captura um momento de instabilidade, o imenso trator imóvel tem sua roda dianteira sobre uma réplica de aço de banquinho de madeira, enquanto que a garra da máquina segura a árvore de polietileno com diversas armas e equipamentos fixados em sua raiz, e de sua copa brotam estruturas geodésicas. No trator, coletes, placas de polietileno e lama seca avermelhada são vestígios da performance.



Figura 45: Le lama lâmina. Fonte: Acervo da autora, fevereiro de 2014.

A performance recriada num monumento em escala arquitetônica representa uma cena a beira do colapso entre a máquina e a árvore, um momento estático de uma narrativa representado como uma escultura.

De lama lâmina(2009) fica a poucos metros de *SonicPavilion*(2009), e a distância do faz necessário um longo deslocamento para conhecê-lo e que por isso, permite ao visitante perceber a transição da área do terreno principal com espécies nativas e mais acima das montanhas a mata reflorestada com eucaliptos.

A estrada que conduz a galeria, por assim dizer, era uma estrada abandonada que conduzia por uma colina até a mina vizinha, e na clareira que foi aberta para implantação o artista derrubou apenas sete árvores, número que simboliza tanto Ogum quanto Ossanha. Por uma trilha de cascalho de minério ferro na mata de eucaliptos chega-se até uma vala, espécie de clareira que esconde a geodésia de aço e vidro com piso cimentado.

Ao adentrar a superfície espelhada somos imersos numa espécie de cúpula e percebemos a estrutura metálica, nela a cena meticulosamente posicionada sobre a base que também é o piso, permite ao visitante circular em volta da grande escultura monumento.

A superfície espelhada por fora permite apenas o reflexo da natureza ao redor e do próprio espectador, inversamente, vista de dentro para fora, também permite-nos ver a natureza ao redor como palco do conflito representado.

A exploração do percurso funciona como preâmbulo preparatório na obra *De lama Lâmina*, entre a estrada na mata de eucaliptos, a trilha em cascalho de minério de ferro, a chegada na vala que esconde a geodésia de superfície espelhada e a base da escultura na qual nos deslocamos, permite a espacialização de uma experiência visual antes retratada em performance e vídeo, e coloca o espectador como protagonista na interpretação do desfecho do conflito entre tecnologia e natureza.

4. Galeria Miguel Rio Branco

A Galeria Miguel Rio Branco foi construída em 2010 e projetada pelo escritório mineiro Arquitetos Associados que foi contratado para realizar um pacote de projetos para o Inhotim, uma vez que Paula Zasnicoff também integra a equipe e havia se desligado do

instituto, assim como pela proximidade entre Belo Horizonte e Brumadinho que facilitava o acompanhamento do processo construtivo dos projetos.

O edifício consiste num volume prismático obtuso com estrutura em concreto armado e vedação em aço corten. Abriga duas galerias, uma semienterrada e outra no nível superior que pode ser acessada a partir de um patamar de chegada intermediário.



Figura 46: Miguel Rio Branco. Fonte: Acervo pessoal, fevereiro de 2014.

A obra de Miguel Rio Branco consiste em fotografias, películas e instalações e que por si adequariam-se a outras situações de acomodação já existentes no Inhotim, como por exemplo, o cubo branco, ou espaço genérico de outras galerias. No entanto, o processo de curadoria com mediação entre a proposta do artista e o trabalho dos arquitetos vislumbrava a incorporação de significados da obra para o edifício, numa espécie de alegoria.

A obra de Miguel Rio Branco, consistia numa série de fotografias ligadas ao fotojornalismo da década de 1980, momento em que o artista realizou um trabalho no Pelourinho, em Salvador, retratando o cotidiano e a atmosfera social do ambiente com a proliferação de prostíbulos e pontos de marginalização da população.

Nesta galeria o fotógrafo Miguel Rio Branco expõe fotografias filmes e películas, com acesso pelo nível intermediário. Destacam-se obras no salão superior, como *Nada levarei quando morrer*, *Aqueles que me devem cobrarei no Inferno* (filme 16mm) que retrata temas como a prostituição e a marginalidade no Pelourinho/Salvador/BA além da instalação *Tubarões de Seda*, explorando o espaço escuro da caixa preta sem comunicação com o exterior e com suas arestas e emendas das placas em aço visíveis.



Figura 47: Tubarões de seda. Fonte: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/tubaroes-de-seda/>, acessado em 04/05/2015.

Para a implantação em terreno em aclive junto a mata fechada houve a intenção da equipe em camuflar o edifício e incluindo o plantio de outras arvores junto ao acesso, o volume prismático revestido em aço corten camufla-se na paisagem de acordo com o ângulo do observador.

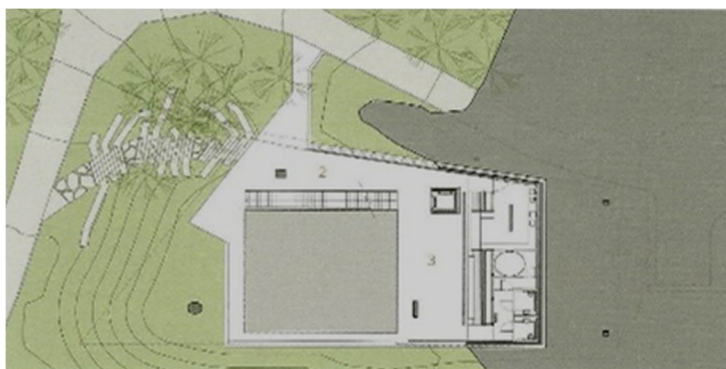


Figura 48: Miguel Rio Branco. Fonte: Acervo pessoal, fevereiro de 2014.

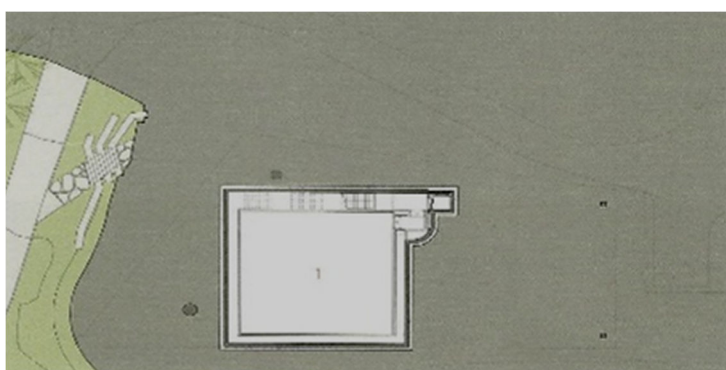
Além disso o programa foi dividido em duas salas de exposição que podem ser acessadas por um nível intermediário de maneira a explorar a circulação como ponto de apreensão e fruição de luz e ambiência assim como as fotografias em exposição.

Contudo, torna-se a circulação o ponto máximo de exploração do espaço expositivo permitindo explorar luz, enquadramentos visuais e perspectivas da obra para além do plano da película. Outra interpretação é possível a partir do tempo de fruição da obra explorado através dos percursos e caminhos entre um espaço e outro da galeria, permitindo experiências sensoriais ao visitante.

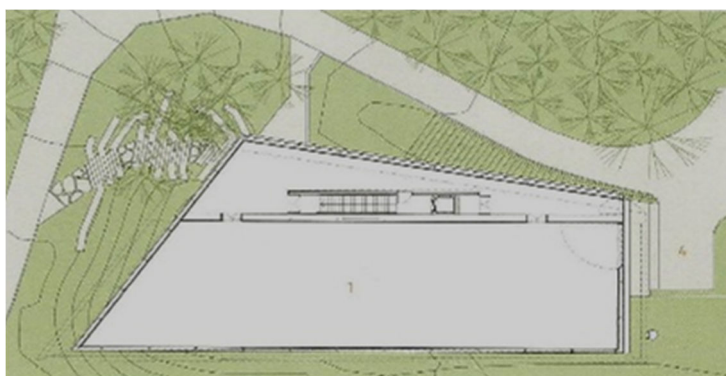
Como podemos ver nas plantas da galeria, que torna-se o espaço negativo ou aquele aparentemente sem função, primordial na concepção espacial e também o ordenador da planta e setorização. Pode-se contudo dizer que o percurso ser antes de tudo a principal atividade da galeria.



Plano intermediário de acesso



Galeria semi-enterrada



Galeria superior

Figura 49: Galeria Miguel Rio Branco, respectivamente: planta baixa subsolo, térreo e primeiro pavimento. Fonte: Revista Monolito – Inhotim: arquitetura, arte e paisagem. São Paulo, 1ª. edição, nº 4, agosto/setembro.

No processo projetual multidisciplinar desse pavilhão participaram ativamente das decisões os curadores e o fotógrafo Miguel Rio Branco. Os curadores definiram o programa em duas salas de exposições e o fotógrafo imaginava a galeria como uma “imensa rocha aflorando na paisagem” (SERAPIÃO, 2011:22). Miguel Rio Branco pediu a equipe de arquitetos que a estrutura e o revestimento em aço corten da fachada fosse visível internamente, reforçando a ideia de película de suas fotografias e vídeos. A fachada revestida em aço corten foi executada por um serralheiro de Brumadinho e a sua corrosividade permite mudanças de coloração com o decorrer do tempo. (LARA, 2011:71)

Estreitando a margem entre arquitetura e arte contemporânea nesses pavilhões observa-se desde o processo projetual o levantamento desses condicionantes ligados à linguagem do artista e à da natureza do lugar.

Arquitetura a serviço da arte

As obras *site specific* colocam em evidência o modo como opera a arte que utiliza-se da concepção de um espaço ideal para atingir determinada expectativa do observador, agora participante e ativo de uma espécie de grande obra em que podemos entrar, tocar e sentir.

Para tanto, estrategicamente exploram a implantação e a circulação tendo em vista que o percorrer esse espaço da galeria seja a própria fruição desse tipo de arte e por isso numa espécie de promenade, delimitam a relação interior e exterior além de valorizar ângulos visuais de enquadramento, e depois deambular no sentido de circular em torno de algo contemplativo. Claramente exemplificado na Galeria Adriana, com sua circulação em diagonais e espiral e também em *SonicPavilion* e *Galeria Miguel Rio Branco* em que apreender a obra é circular.

Em *De lama lâmina*, o percurso exterior e o estranhamento transgressor de duas naturezas tão antagônicas é o grande ponto da obra, a exploração do observador pela escala do monumento erigido na mata, podemos entrar e sair pela mesma porta sem passar pelo mesmo ponto, circulando em torno do trator.

De fato a exploração de características do abrigo como parte da concepção artística pelos *site specific* permitem novas relações de hierarquia na atuação entre arquitetos e artistas mas dessa vez buscando igualar e direcionar as atitudes para resultados mais instigantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se de fato artistas constroem os arquitetos estão a projetar. Nesse impasse coloca-se a questão da concepção espacial como ponto chave. Em que difere a concepção espacial do conceito de projeto? E como os novos diálogos entre *site specific e arquitetura* questionam e impulsionam novas formas de entendimento da atuação profissional do arquiteto?

O diálogo entre os dois campos no Inhotim é favorável para uma nova percepção acerca do projeto de arquitetura e isso é exemplificado, analisando a própria cronologia das galerias do Inhotim, assim como ressalta Paula Zasnicoff:

É um modo de operar, e eu acho que a arquitetura poderia inclusive se apropriar desses processos de alguma maneira para trazer essas experiências para a arquitetura.

A arte *site specific* opera sobre o espaço e no caso das galerias assim produzidas no Inhotim, estrategicamente, o resultado é concepção espacial de um artista, o arquiteto trabalha a serviço da arte e de suas necessidades técnicas. Por volta da década de 1960, os artistas começaram a questionar a forma como seus trabalhos eram apresentados, assim como Donald Judd coloca no estatuto da Chinati Foundation, e em atitude reacionária e referindo-se a momentos anteriores, como o Construtivismo Russo, De Stijl, Bauhaus e Expressionismo, e o conceito de síntese das artes em que artistas e arquitetos trabalhavam em colaboração, exploram o contexto de apresentação das obras como argumento de obras *site specific*.

No Inhotim, a implantação das galerias *site specific* passa pela decisão da curadoria e do artista e como relatado por Paula Zasnicoff, fato justificável até mesmo pela discursividade em que se estruturam essas obras em que o artista atua como uma espécie de sociólogo (Dornburg, 2002), e passa a incorporar de significação histórica e social o lugar como tema e agir sobre ele como a própria operação da obra de arte.

Em *De Lama lâmina, Sonic Pavilion e Vegetation Room* a obra se justifica na interpretação do lugar por sua ligação a atividade da mineração, do conflito homem e natureza na exploração dos recursos naturais ou na condição das características de sua vegetação.

Dessa forma, se possível imaginar uma coleção de arte como uma coleção de lugares, coloca-se novos limites a forma tradicional de como expor, e porque não dizer, como apresenta-la ao público. A arte *site specific* procura enfatizar a percepção consciente de um dado ambiente, como uma atmosfera calculada e planejada e a sua inserção pode ser tão completa que fica difícil localizar a obra, por exemplo, podemos entender claramente na obra de Matthew Barney que seja apenas o trator e a escultura quando no entanto desde o caminho que conduz até a geodésia são concepção e decisão do artista. O mesmo ocorre com Sonic Pavilion, muitos podem enxergar a obra apenas no buraco na terra, quando a autoria do pavilhão circular com acesso ascendente é de concepção do artista e nesse caso, envolvendo muitos projetos complementares até a sua execução, sendo a arquitetura mais um deles. Essas obras colocam em pauta estúdios de artistas contemporâneos, em que atuam uma equipe de arquitetos que auxiliem os artistas a executarem os seus mais ambiciosos projetos de labirintos e viabilidade técnica de estruturar materiais.

Contudo há diferenças entre o construir e o projetar. De fato as restrições do programa e do cliente separam o arquiteto das possibilidades de licença artística mas embora a arte possa atingir as emoções ela não consegue atingir os hábitos de vida e trabalho daqueles que os experimentam. (Toy, 1997)

Nesse ponto, Paula Zasnicoff, considera:

“que arquitetura e arte são campos bem diferentes, cada um tem a sua forma, o seu papel social e seu campo de atuação mas me interessa esse lugar onde eles se encontram, sabe, essa nuvem onde eles estão lá dialogando é mais interessante do que tentar atribuir o limite da autoria, para mim eu não fico e não me interessa muito essa discussão se quem dá o tom final é a arte ou o arquiteto sabe, eu acho que essas experiências traduzem coisas que são mais interessantes para a contemporaneidade que essa distinção do papel e da atuação de cada um.”

Se arte *site specific* convergem em atitude quando retoma a concepção espacial como operação, podemos esperar alguma reação da arquitetura? Essas atitudes podem ajudar a pensar a maneira como o espaço pode ser percebido a partir da exploração de suas características e mesmo que a atuação do arquiteto esteja ligada a atender uma necessidade

das atividades humanas, como morar, trabalhar, socializar, conhecer o potencial de suas características pode como, por exemplo, os resultados de situação de clausura e abertura, interior e exterior, luz e vedação como estímulos para atingir emoções humanas no sentido mais atrativo, envolvente e estimulante que pode ser aos sentidos do corpo pode ser favorável para uma nova percepção da prática da arquitetura.

Esses desdobramentos para além de soluções tectônicas para a arte se dão até mesmo dentro da cronologia das galerias do Inhotim. Das primeiras galerias projetadas por Paulo Orsini e as necessidades de abrigo para obras em escala ambiental e que pouco exploraram da arquitetura, sendo mais notável no caso da Galeria True Rouge onde a potencialidade da obra de Tunga não foi atingida pela arquitetura e elas convivem passivamente.

A Galeria Adriana Varejão, abre novos caminhos para a arquitetura no Instituto uma vez que a liberdade de fazer uma arquitetura mais autoral e ativa com as operações da arte resultaram num híbrido em que artistas e arquiteto trabalharam para atingir resultados de fruição em espaços de contemplação em que a absorção e infiltração da arte no ambiente, a exemplo dos bancos azulejados de *Panancea Phantastica* e *Passarinhos a Demini* podem ser interpretados apenas pelos azulejos com representações pictóricas sendo indistinguível de um lugar comum do edifício. A própria interferência da artista no processo de concepção do lago e do terraço, são evidenciados pela crítica, de todo o resultado da colaboração é um ambiente de apreensão consciente do lugar.

Também na atuação da arquiteta Paula Zasnicoff, a princípio transpondo os desenhos dos *site specific*, e posteriormente junto ao escritório no qual é sócia, os Arquitetos Associados numa atitude mais autoral e voltada a atender as necessidades técnicas da fruição artística elaboram o projeto de uma série de galerias para o instituto, como por exemplo, a Galeria Cosmococas, Galeria Miguel Rio Branco, Claudia Andujar. Galerias com uma proposta diferente daquelas projetadas por Paulo Orsini e que assumem o discurso da arte com espaços singulares e com especificidades para a arte que abrigam.

No caso da Galeria Cosmococas, uma obra póstuma, a instituição na figura dos curadores exigiram uma série de atributos do espaço, quanto a circulação, aparência de modo que o edifício possa absorver a discursividade da obra em exposição. Na Galeria Miguel Rio Branco, o caráter de expor fotografias e algumas instalações que não exigem nenhuma exposição diferenciada foi tratada de forma diferente, primeiro porque a curadoria já definira

que expor trabalhos em ambientes peculiares, em conjunto ou em isolamento era mote em Inhotim, e para isso colocam o artista para trabalhar junto com o arquiteto de modo a explorar a capacidade de exploração do espaço da galeria como aspectos da temática da obra em exposição, por sua ambiência escura, obstusa.

O mesmo não ocorre na Galeria Claudia Andujar, em que o trabalho dos Arquitetos Associados para abrigar o trabalho da fotógrafa, segue sem nenhuma intervenção da artista, e no entanto, o resultado é um resultado em que quatro salas de exposições são articuladas por uma circulação favorável a passagem de uma exposição a outra assumindo esse papel de envolvimento do espectador através do espaço. O trabalho de Claudia Andujar não exige, por suas características meramente visuais nenhuma exigência da arquitetura específica mas como resultado de uma sequência de trabalhos desenvolvidos para o Inhotim, absorve o mote da curadoria e num trabalho autoral e sem interferência dos artista resulta num espaço voltado à fruição e engajamento com a narrativa da temática indígena, fazendo do edifício símbolo.

Sobretudo, os artistas em atitudes convergentes com os arquitetos passam a lidar com a concepção espacial, e é inevitável como esses trabalhos que na tipologia do pavilhão ou galeria, exploram a síntese das artes dentro do espaço do museu ou parque, eles também abrem o caminho para pensarmos novos meios de como a arquitetura pode reagir sobre a percepção do observador.

Contudo, o uso de ferramentas como maquetes, croquis, perspectivas que constituem o projeto preliminar de arquitetura passam a fazer parte do vocabulário de artistas para definirem seus projetos, esse que como novos produtos da arte contemporânea exploram o conceito de *site specific e ambiência* e permitem os arquitetos a pensarem em como levar esses conceitos a outros espaços mais cotidianos e próximos ao campo de atuação profissional do arquiteto, fora do jardim idealizado do museu parque e no cotidiano do observador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília B. F. **Os novos museus**. Comunicação apresentada no curso “Memória e Identidade—Museus contemporâneos, Espaços culturais e Política Cultural”, por ocasião da mostra sobre Novas Construções de Museus na República Federal da Alemanha”, organizada pelo Instituto Goethe e MAC-USP em junho de 1991.

AZEVEDO, Natália da S. MARQUES, Sônia Maria de B. **Visões do Éden ou delírio coletivo?** Sobre a recepção do Inhotim. 5.o Arqumuseus – Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de Museus. Recife, 2016.

BASBAUM, Ricardo. **Perspectivas para o museu no século XXI**. Fórum Permanente: v. 1, n.1, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARNEIRO, Ana Rita. Burre Marx e os jardins no Recife. **Revista Espaço Acadêmico**: n. 156, maio/2014.

COSTA, Robson Xavier da. **Percepção ambiental em museus paisagem de arte contemporânea: a legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e Serralves/Potugal avaliado pelo público visitante**. Tese de doutorado apresentada o Programa de Pós Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte: Natal, 2016.

DANTO, Artur. **A crítica da arte após o fim da arte**. In: Unnatural Wonders. Essays from the gap between art and life. Farrar, Strauss, Giroux: New York, 2005.

DORNBURG, Julia Schulz. **Arte e arquitetura: novas afinidades**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

_____ JUDD, Donald. **On Architecture**. 1984. In: Judd Foundation.

_____ KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. October, n. 8, 1979.

HARRISON, Charles; Paul, WOOD. **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Wiley-Blackwell; 2. ed. 2002.

HEINICH, Natalie. (1998) **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris, les Éditions de Minuit.

HERKENHOFF, Paulo. Glória! O grande caldo. Artigo in NERI, Louise (org.). **Adriana Varejão**. São Paulo: O autor, 2001.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós modernismo. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 2006.

LARA, Fernando Luiz. **Arquiteturas de minério e arte**. Revista Monolito – Inhotim: arquitetura, arte e paisagem. São Paulo, 1ª. edição, nº 4, agosto/setembro, pp. 68-71, 2011.

TOY, Maggie. **Frontiers: artists&architects**. In Architectural Design, 128, Londres, 1997, p.7.

MARQUES, Sônia; NASLAVSKY, G. **O vitral na síntese da arquitetura moderna**. In: 8o. Seminário DOCOMOMO, 2009, RIO DE JANEIRO. Brasil: Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009.

MARQUES, Sônia. VIDAL, Wynlna. **As obras de Marianne**: entre nômades e sedentárias. In: Catálogo da exposição A arte monumental de Marianne Peretti. Brasília, 2016.

MELLO, Paulo Cezar Barbosa. **Site Specificity na arte contemporânea**: Inhotim. Tese de doutorado da Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Teoria, Ensino e Aprendizagem. 2015.

NERI, Louise. **Admirável mundo novo**: os territórios barrocos de Adriana Varejão. Artigo in NERI, Louise (org.). HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão. São Paulo: O autor, 2001.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Coleção Face Norte, volume 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OWENS, Craig. The allegorical impulse: toward a theory post modernism, 1980. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul.(org.). **Art in Theory 1900-1990**. Oxford: Blackwell, 1996.

PEDROSA, Adriano. MOURA, Rodrigo(org.). **Através: Inhotim**. 2. ed. rev. e ampliada. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2015.

PINHEIRO, Gabriela Vaz. **Site specific art**. Publicado em <http://arte-coa.pt> – Dicionário crítico de arte, imagem, linguagem e cultura.

RIBEIRO. Isaías da. **Arquitetura de museu-parque: pavilhões expositivos do Instituto Inhotim**. Tese de doutorado apresentada o Programa de Pós Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte: Natal, 2016.

SANTA CECÍLIA, Bruno. **Parecer de qualificação** da dissertação de mestrado de Natália da Silva Azevêdo, orientadora Sônia Marques. PPGAU/UEPB - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 25 de janeiro de 2017.

SERAPIÃO, Fernando. **A nuvem**. Revista Monolito – Inhotim: arquitetura, arte e paisagem. São Paulo, 1ª. edição, nº 4, agosto/setembro, pp. 15-26, 2011.

SCHWARTZMAN, Allan. Um lugar a seconhecer. Artigo in PEDROSA, Adriano. MOURA, Rodrigo(org.). **Através: Inhotim**. 2. ed. rev. e ampliada. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2015.

TONNETI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura**. O caso dos pavilhões. Dissertação de mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 2013.

TORRES, Fernanda Lopes. **Merzbau: a obra da vida de Kurt Schwitters**. In: Revista Novos Estudos CEBRAP, número 63, julho de 2002.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes: 1995.

VOLZ, Jochen. Desdobrando uma instituição: descobrindo Inhotim. Artigo in PEDROSA, Adriano. MOURA, Rodrigo(org.). **Através: Inhotim**. 2. ed. rev. e ampliada. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2015.

ANEXOS

Entrevista a arquiteta Paula Zasnicoff, em 21 de dezembro de 2017, duração 50 minutos.

N: Eu iniciei a pesquisa com um pouco de curiosidade sobre como alguns artistas estavam produzindo obras em que o resultado dessas obras eram enquadradas como tipos de arquitetura, uma galeria mas que foi um artista que concebeu aquele espaço, vamos dizer assim. Recentemente, os orientadores me indicaram a fazer essa entrevista com você porque pelos dados coletados, você fez a transposição de muitas dessas ideias desses artistas para que se tornassem algo real, então, dessas obras, foi a arquiteta do processo colaborativo diferente da acomodação?

P: Mas você está estudando alguma específica ou todas?

N: Eu estou estudando em especial as seis que são nesse processo em que o artista concebe e vem o arquiteto para ajudá-lo a tornar aquilo real. Então, tem Sonic Pavilion ...

P: Valeska Soares, Rivane...

N: Eu tenho curiosidade em como foi esse processo de transposição, essa mediação entre o artista e o arquiteto para achar as soluções e tentar transformar essa demanda em algo real.

P: Natália, entendi, cada caso é um caso, assim como todos os projetos em Inhotim, as galerias, todos são discutidos pontualmente assim, é ... cada um desses, você falou quatro na verdade, não sei se você está estudando mais, tem outros também que eu acabei trabalhando, inclusive o Magic Square do Oiticica, que é um projeto que já tinha sido feito mas teve que ser refeito e o artista já estava... uma obra póstuma, ele já estava morto. Então cada caso é um caso, com mediações e trocas diferentes com os estúdios e acho que a gente pode falar de cada um deles se você assim desejar, acho que assim é mais fácil.

N: Mais interessante de conhecer.

P.: Desses todos os que demandaram mais trabalho e maior envolvimento e um processo maior dentro do Inhotim, foi o Sonic Pavilion do Doug Aitken e o Matthew Barney, De lama lâmina. Foram projetos bastante ousados até para a instituição, né? De fazer um site específico tão pensado para aquela situação, aquele lugar e os dois cada um com a sua especificidade. No caso do Doug, do Sonic Pavilion, é, havia um projeto desenvolvido pelo artista, pelo

estúdio mas enfim, um projeto genérico, que não tinha uma localização específica mas que já trazia uma concepção espacial e vamos dizer um estudo preliminar de arquitetura. Ele tem uma arquiteta que trabalhava com ela na época, colaborava com ele no estúdio, a Hisako Ichiki, uma arquiteta japonesa residente lá na Califórnia, onde ele tem estúdio. Ela foi uma grande parceira e a maior interlocução, nesse caso, desse projeto, desde o começo e foi um processo que durou anos para ser viabilizado, não só o projeto de arquitetura e os complementares mas também a execução, principalmente a execução do furo na terra foi muito difícil de ser viabilizado, tal, foi um processo bem longo. Enfim tem diversas disciplinas atuando no projeto e arquitetura é uma delas. A minha interlocução maior era com essa arquiteta que fazia a interlocução com ele lá diretamente. E ela veio para o Brasil algumas vezes e enfim os curadores também faziam parte, sempre fazem parte de todo o processo de interlocução e contato com o artista. Antes de a gente iniciar existia esse estudo preliminar que o Doug fez e que Inhotim adquiriu e começaram as conversas para implantar aquela obra em Inhotim. O primeiro momento era decidir onde ela deveria ser implantada, a escolha do lugar, então o Doug veio para conhecer e nessa parte eu ainda não estava envolvida, eu entrei depois. Escolheu aquele lote, aquele lugar, naquele terreno e em primeiro momento eles achavam que o projeto ia ser feito todo lá na Califórnia e trazido para cá. E depois ao longo do desenvolvimento que a gente decidiu fazer aqui, contratar todos os projetos complementares aqui e aí era uma troca constante, eu desenvolvia e enviava e eles comentavam e eu sempre tinha contato com Hisako, eventualmente ela vinha para o Brasil, ela veio, sei lá, umas duas ou três vezes ao longo do processo de projeto para a gente definir questões de projeto mas em diálogo constante com ela e com ele claro.

N.: Nesse processo o artista desenvolve maquetes, diversos croquis que já são um estudo preliminar?

P.: Sim, vc chegou a ver esses desenhos?

N.: Não?

P.: Tem uma dissertação de mestrado não sei se você conhece da Carolina Tonetti, sobre pavilhões, que ela trata um pouco do caso de Inhotim e lá tem esses desenhos e estou te falando assim porque eu mesma que enviei para ela e eu tenho alguma coisa que se você precisa a gente pode pedir autorização para ...porque esses desenhos não são meus, são do artista e para trabalhos acadêmicos eles concedem. Então, existe esse estudo preliminar, era

um modelo eletrônico, tinha alguns desenhos, imagens renderizadas e tal. Essa ideia do pavilhão circular sem estrutura ainda, um estudo mais de concepção espacial que tinha uma ideia de entrada através de um espiral mas não tinha essa topografia que tem lá, não tinha aquele morro alto que tem lá. A especificidade do terreno. Esse era o primeiro estudo e isso era aplicado nessas imagens em contextos diferentes. Então tem essa imagem aplicada no deserto, tem essa imagem aplicada numa floresta, enfim, era uma ideia de fazer esse...que poderia ser feita em vários lugares enfim qualquer lugar. Ai quando o Inhotim, o Inhotim comprou essa série, essa ideia, o projeto no papel e aí começou esse processo de escolher o terreno e assim foi caminhando. A primeira vez que conheci a Hisako ela veio com uma maquete física mesmo, eu tenho fotos também posso te enviar, e ai a gente desenvolvia desenhos, croquis, toda a sorte...ah tudo que a gente usa normalmente em um projeto de arquitetura não tem segredo. Mas do artista veio, como ele tinha a arquiteta trabalhando com ele, ele dispunha desses recursos, não é? Por mais que ele não domine, ele sempre teve todos os ... que é uma coisa comum na arte contemporânea. O artista não precisa ter o gesto, não precisa ter a mão, não é necessariamente ele que pinta, o arquiteto vira mais um braço ali, complementar para traduzir aquela ideia e viabilizar aquela ideia. O caso do Doug eu acho que foi o que mais teve essa interlocução e teve uma arquiteta envolvida no projeto da equipe dele. No Matthew Barney, ele tinha essa ideia, a gente recebeu esse ... ele desenvolveu especificamente para o Inhotim isso, porque o Inhotim tinha comprado o trator que fazia parte da performance, estava lá o trator. Com o tempo ele desenvolveu esse projeto e a gente recebeu uma ideia assim de duas geodésicas, também tem o desenho original dele, que é um corte, tem uma ideia de escala tal, mas é bem simples assim, é um desenho muito ... ele também contou com a ajuda de alguém que eu não sei quem é, não tive contato. E a gente fazia o contato, mas esse demorou um tempão para viabilizar porque fazer uma geodésica aqui é completamente diferente de fazer nos EUA. Para viabilizar a estrutura, o fornecimento, o vidro, tal, foi um processo longo, e aí de idas e vindas, do que era possível, viável dentro de um orçamento que a gente dispunha, o que era tecnicamente viável para ser feito naquele lugar, em Brumadinho. Mas não tinha um arquiteto envolvido no processo diretamente como tinha no Doug, um diálogo com o estúdio dele, bastante mediado pelos curadores. No caso da Valeska é uma obra que já existia. A Valeska, enfim eu tenho mais contato direto, ela não mora aqui mas ela é daqui de Belo Horizonte. Eu já fiz outras coisas com ela também por causa de Inhotim mas aí a gente ... esse projeto, ela fez para a Bienal de Veneza, tinha sido construído lá, mas Bienal, uma coisa efêmera né? E ela não tinha mais os desenhos do projeto,

ela tinha desenhos preliminares, então a gente desenvolveu o projeto para ficar de forma definitiva mudando algumas coisas de tecnologia né? Lá em Veneza, tinha sido tudo feito de compensado aqui a gente fez com madeira laminada para durar mais. Lá não era climatizado, não tinha ar condicionado aqui tem a climatização, então tem um pequeno subsolo, tem todo um aparato técnico que na hora que a obra vira definitiva tem que contemplar. Mas seguindo o mesmo projeto, o projeto original dela e com toda aprovação sempre dela. Ela é arquiteta também, a Valeska, ela estudou arquitetura, então é um diálogo fácil, tranquilo, nesse sentido, ela entende muito bem toda a linguagem, sabe? No caso da Rivane, a casinha onde está a obra, o Continente/Nuvem, estava destinada para ela sem ter um projeto específico, você sabia que aquela casinha seria mantida com uma parte da história, tem todo um valor simbólico, a casa é uma casa que morava uma família antigamente e é uma família que trabalha lá até hoje. Seu Goiaba, que é um senhor de seus quase 80 anos trabalha lá até hoje, faz um monte de coisa, ele nasceu naquela casa e os filhos deles todos trabalham lá também, tem todo um vínculo. Ela antes de ser, ela estava sendo usada, quando eu comecei a trabalhar lá em 2004, ela era utilizada com o educativo, ela tinha divisórias tal, e quando tirou o educativo de lá já se sabia que ela seria um projeto para a Rivane mas a Rivane não sabia o que seria ainda. Então foi um processo longo também até ela definir e alguns estudos até ser essa obra. Essa obra Continente/Nuvem já tinha sido feita em outros contextos também, inclusive eu já tinha colaborado com ela. A primeira vez que ela fez foi na Bienal do Mercosul em Porto Alegre, não lembro o ano agora mas talvez seja 2008, posso te falar depois, e depois montou também em Londres. Nos dois casos eu trabalhei com ela e desenvolvi a estrutura, independente de Inhotim. Tinha trabalhado na concepção dessa instalação. E ai mais tarde, Inhotim resolveu comprar essa obra para a casinha e ela resolveu que esse projeto se adequava bem para aquele lugar, teve alguma especulações, sobre se possível fazer subsolo inclusive outros estudos e no fim chegou naquela configuração que está lá. Ela especulou até, como era uma casa dividinha, tinha um fogão a lenha que ela tinha vontade de deixar, a gente estudou se deixava ou não, enfim, ficou com aquela configuração mesmo de deixar tudo livre mas que tem uma memória do que era a casa porque tem um desnível que fica lá nas fundações marcados. E teve um trabalho conjunto também com os arquitetos da restauração, o Carlos e a Mariana, que fizeram o projeto de restauro da casinha e com ela também tinha um diálogo constante que já vinha de outros projetos que a gente tinha, outras parcerias mas com ela é mais a gente desenvolvendo as ideias e apresentando e chegando perto do que ela quer. Mas ela não tem, no caso do arquiteto que trabalharia com ela

éramos nós, o André estava envolvido depois, não tinha alguém do estúdio é isso que eu quero dizer. Qual o outro que a gente falou?

N.: Magic Square.

P.: Você está falando do Magic Square também? Tá, o Magic Square já tinha sido construído no Museu do Açude, do Rio, só que também que quando foi feito foi a toque de caixa e eles não tinham mais os projetos mas tinha um engenheiro que tinha acompanhado e que tinha feito a obra e aí a Fundação Helio Oiticica, o Cesinha, que é o sobrinho que toma conta do legado, colocou essa pessoa em contato e ele era uma espécie de consultor para avaliar as decisões, tudo que a gente desenvolvia era aprovado pela fundação porque o que existia era a maquete do Helio e os desenhos dele e aí eu desenvolvi aqui os projetos e era sempre aprovado por esse engenheiro que já tinha construído no Museu do Açude. Mas esse projeto também tem cálculo, porque as paredes são super grandes, 4,50 metros para parar em pé, tem uma questão estrutural envolvida e de drenagem porque o quadrado que desenha o chão é de pedrinha mas não tem o limite claro entre a grama e a pedra e tem todo um detalhe para a drenagem acontecer e para o quadrado ficar marcado e virar um tapete. Aí tudo isso era discutido por eles e aprovado por eles. Aí já não tem a figura do artista e tem a figura da fundação e desse engenheiro que já tinha construído e tinha essa experiência anterior. Qual o outro?

N: O outro é... pelo que eu havia pesquisado depois da sua saída só foi feito mais uma site specific desse mesmo esquema que foi Vegetation Room, que é o labirinto.

P.: Desse eu não participei.

N.: Mas você saberia me informar quem foi o responsável por essa transposição ou se há arquiteta, se tem uma equipe?

P: Eu não sei. Eu acho que tinha alguém na equipe de produção. É comum também, na equipe de produção trabalharam alguns arquitetos também de Inhotim. Eu não lembro quem estava nessa época, mas talvez a Silvia, o povo da produção que é arquiteto ajuda na transposição. Ou se foi a Maria, eu não lembro, eu não vou te falar é melhor você tentar falar com alguém lá.

N: Vou tentar esse dado. A minha dúvida sobre esses processos é se nesse contato do arquiteto com o artista se o curador também interferia.

P: Sempre. O curador é muito importante faz parte de todo o processo. Tem liberdade mas faz parte de todo o diálogo, o curador é a instituição. São coisas que não são simples de serem viabilizadas.

N: E também se nesse processo havia um pouco de liberdade para o arquiteto dar algumas soluções ou se já vinha tudo muito definido apenas para uma transposição.

P: Tem essa abertura que é o limite da solução técnica, né? Vamos dizer, vou te dar um exemplo, no Doug, como a cobertura foi feita. Foi a gente que definiu, o desenho de calha que é um desenho referente à arquitetura, enfim, no caso do Doug tem um monte de coisas que a gente propunha e eles aprovavam ou não mas sempre ligados à proposta original e eu tenho clareza que o projeto era dele não meu, eu era a tradução do que ele pretendia para o espaço mas é claro que para solucionar o desenho do guarda-corpo, o desenho de como o ar condicionado, tudo isso é o arquiteto que acaba conduzindo e levando para uma linguagem mas é dentro de uma concepção inicial dada e tomada pelo artista. Tem outros casos que também te interessem, a piscina do Mark, que foi o Pedro Morais que fez que vem daquela aquarela sabe, sabe qual é, lá em cima e eu pensei aqui... ah eu pensei aqui a Doris mas aí é galeria, um espaço diferente mesmo.

N.: Mas estamos tentando fazer também essa comparação entre esse processo que você particularmente acompanhou e a acomodação, que é o caso de Doris, que é uma obra que já existia e que seria feita uma acomodação em galeria com essa mesma participação do artista e com o arquiteto da Doris.

P: É semelhante assim porque o Carlos, que trabalhava com a Doris e ainda trabalha, é co-autor no projeto mas é tudo feito aqui por mim. Apesar de ser o edifício e a autoria do edifício ser nossa tinha um diálogo muito forte com o artista e o limite, claro, que tem abertura para as nossas soluções tanto que eu mudei o acesso para a lateral porque era diferente do arquivo não era uma coisa que veio dela. Por exemplo lá, também sempre em função de potencializar a experimentação da obra. Mas é um pouco diferente porque é uma galeria, não é um edifício, aí ele é autoral nosso.

N: Nesses projetos todos, a gente vê a questão da ambiência, como se a obra em si fosse uma espécie de ambiência. Qual sua opinião sobre o limite de atuação do artista sobre conhecimentos tectônicos que viabilizem a obra, isso porque temos lido sobre e, é colocado sempre uma questão como se os artistas estivessem tomando posturas como se fossem arquitetos e essa crítica não explica essa atuação que existe do artista contratar um arquiteto que viabilize a obra de arte. Então, estamos buscando discutir um pouco sobre isso, o conceito de ambiência e esse limite de atuação porque o artista idealiza o ambiente, ele imagina um acesso, um tipo de vedação mas ele não possui os instrumentos para fazer com que aquilo seja real e a crítica começa a colocar como se eles fossem arquitetos.

P.: Na verdade depende um pouco do caso, assim imagino que você tenha estudado o Olafur nesse contexto. Olafur, acho que é um caso bem exemplar desse limite de atuação entre arquitetura e arte, e o estúdio dele é maciçamente, todo mundo a maioria das pessoas que trabalham lá são arquitetos para desenvolver a obra. Esse modo de operar da arte contemporânea não é só em relação à arquitetura que ele acontece, a maioria dos projetos independe do gesto e sempre envolve um monte de gente e no fim a autoria da arte é a concepção, é a ideia, como ela é viabilizada é uma série de outras pessoas trabalhando para aquilo operar e nesses casos a arquitetura está lá para viabilizar aquela ideia. E ai cada um deles tem processos diferentes e atuações diferentes, mas ativas, menos ativas. Outra coisa, tem o trabalho do Guilherme Wisnik que você também deve ter lido, sabe? Do doutorado...

N.: O campo ampliado da arquitetura...

P.: Eu acho que tem um lugar onde essas coisas se encontram que usa bem a metáfora da nuvem para falar sobre isso. E eu acho que arquitetura e arte são campos bem diferentes, cada um tem a sua forma, o seu papel social e seu campo de atuação mas me interessa esse lugar onde eles se encontram, sabe, essa nuvem onde eles estão lá dialogando é mais interessante do que tentar atribuir o limite da autoria, para mim eu não fico e não me interessa muito essa discussão se quem dá o tom final é a arte ou o arquiteto sabe, eu acho que essas experiências traduzem coisas que são mais interessantes para a contemporaneidade que essa distinção do papel e da atuação de cada um, entende?

N: Como se, às vezes, parece que a crítica tenta colocar um embate bem mesquinho entre os dois campos quando na verdade é algo colaborativo. Não é que um está querendo roubar a esfera do outro mas sim uma fusão, uma colaboração.

P.: É um modo de operar, e eu acho que a arquitetura poderia inclusive se apropriar desses processos de alguma maneira para trazer essas experiências para a arquitetura.

N.: Como arquiteta desses processos, qual dos condicionantes foi mais significativo, a escolha do lugar, porque vimos que algumas galerias que são mais isoladas acabam utilizando estruturas metálicas até por ser mais fácil de construir algo num lugar que, as vezes que não tem um acesso tão bom, sobre essa implantação, sobre essas escolhas de lugar e aspectos as vezes até mesmo tectônicos porque no meio desse processo todo talvez fosse a função do arquiteto seja a tectônica, de tornar aquilo sólido.

P: Eu acho que a tectônica é a maior atuação do arquiteto no meu caso lá. A definição de implantação, de lugar, muitas vezes eu nem participei, a maioria era a curadoria e os artistas em Inhotim. Era uma discussão que estava entre a instituição e a arte, lá na realidade assim, a arquitetura demorou tomar um lugar assim de respeito lá dentro. Foi a partir do pavilhão da Adriana Varejão que isso mudou, mas no começo os primeiros pavilhões que tinham lá eram enfim uma arquitetura bastante banal, convencional, galpões, e não se dava muito...era a maneira como eles conseguiram viabilizar mas a partir do projeto da galeria da Adriana que isso mudou, se entendeu a importância da arquitetura e tal. Nesses casos que são projetos de artistas, a arquitetura vem a serviço da arte mesmo.

N: Sobre a Galeria Adriana Varejão, e ser site specific ou não. Você já trabalhava lá nesse período mas, começou com a galeria não foi? A acompanhar a obra?

P: Eu Fui trabalhar lá por causa dessa galeria porque o Rodrigo Cerviño... eu sou paulista e eu estudei na FAU, eu tinha acabado de mudar para cá e o sócio dele na época era o Chalabi, meu colega de faculdade e ele me ligou se eu conhecia alguém ou se eu me interessava em ser uma espécie de um olho para ajudar eles a desenvolverem o projeto. Ai quando eu fui lá eles estavam precisando de alguém para trabalhar lá e acabou que comecei a atuar lá dentro por isso, fui lá por causa da galeria e acabei fazendo um tanto de outras coisas, eles estavam precisando de um arquiteto. Mas é um projeto completamente diferente de todos que tinha sido feitos até então, com total liberdade da... até na escolha do arquiteto, a própria Adriana que escolheu trabalhar com o Rodrigo, e então foi super específico e feito em função das obras que estariam lá embora o processo foi ... ela teve que responder a arquitetura depois. Outras obras surgiram em função do projeto que o Rodrigo desenvolveu.

N: Acho curioso, nessa galeria aparece o nome do arquiteto, lá tem a plaquinha e diferente de outras em que houveram arquitetos que colaboraram muitas vezes não tem.

P.: Não, as que tem são as que o arquiteto era realmente o ator da concepção do projeto. Todas tem Miguel Rio Branco, Cosmococas, enfim, todas as outras que tem autoria do edifício de arquiteto, na Doris tem também. E tem essas que a concepção do espaço originalmente faz parte intrínseca da obra.

N: Bastante esclarecedor sobre algumas dúvidas que eu tinha sobre esses processos. Quando eu comecei a pesquisa, Paula, eu tentei ver um pouco o lado da arte do que da arquitetura porque comecei a ler muito sobre Inhotim e a crítica colocava que na verdade a singularidade estava nos edifícios. Que os edifícios eram que promoviam a interface, depois de muito estudo e de conhecer outros museus comecei a perceber que na verdade quem estava provocando era a arte. A arte que estava tentando trazer esse novo diálogo. A pesquisa foi mudando de um foco e que essas atribuições todas eram da arte que estava demandando esse diálogo e não necessariamente da arquitetura das galerias em si. Acabei migrando para entender melhor esse conjunto de galerias que são site specific e que os arquitetos, na maioria dos casos, a sua atuação, que fizeram toda essa transposição e integraram a equipe mesmo que muitas vezes seu nome não apareçam nas revistas e publicações sobre essas galerias.

P: Não aparece.

N: Só vai aparecer bem depois, com o Centro Educativo...

P: Da Doris...

N: Às vezes me parece que esse diálogo entre os dois campos não está bem esclarecido o que provoca uma grande confusão de entendimento. Por vezes injusto, enfim...

P: Eu não me sinto injustificada, (risos)

N: Fez bem o seu papel...

P: Nesses casos eu não me sinto autora do projeto mesmo, eu estava lá a serviço da arte. Estava desenvolvendo a ideia do artista, acho que está coerente com a minha atuação. É muito diferente você conceber o edifício, ou dar voz a ideia de outro. Eu jamais faria aquela geodésica, rs, você não põe isso lá não, risos, só para constar, risos

N: Eu não quero imaginar o trabalho que foi fazer aquilo e montar com o trator já lá dentro...

P: O trator ficou lá, claro não entra, fez a base, pôs o trator. Tem um monte de foto se você quiser eu te passo.

N: Consegui entender melhor sobre o processo e tenho uma pergunta. Você que conhece os dois lados, quando o arquiteto não é autor da obra e você também participou em outras galerias em que o arquiteto é o autor da obra, como a Cosmococas e que também são recriações de uma obra que nem existiu....

P: Já existiram. Elas nunca tiveram... houve uma discussão de fazer essa galeria assim, dos curadores. Mesmo que elas nunca tinham estado juntas, as cinco de modo definitivo, elas já tinham estado expostas juntas na Pinacoteca uma única vez mas teve uma grande discussão entre os curadores e há muitas críticas deles terem institucionalizado a Cosmococas, terem colocado elas de modo permanente daquela maneira. Mas isso não é uma discussão que a gente participou, eles definiram. A gente participou na Cosmococas de uma outra decisão, que foi, a gente estava fazendo ao mesmo tempo, esse projeto e um outro projeto da Grande Galeria que nunca foi construído. A Grande Galeria era um projeto bem grande que na época ia ser como se fosse ser um museu lá dentro, não era esse porte da galeria e ela seria maior do que todas outras que estavam lá, numa escala, outra escala de área expositiva com ambição de receber inclusive exposições externas. Foi um trabalho que a gente desenvolveu ao longo de muito tempo, fez vários ante projetos e houveram muitos diálogos com os curadores, num desses se cogitou das Cosmococas estarem lá na Grande Galeria. A Grande Galeria tem inclusive uma parte do prédio que era uma obra de uma artista específica assim, que a obra de arte é incorporada na arquitetura, um labirinto da Mônica, uma polonesa, era bem interessante. Nesse momento a gente definiu estrategicamente que usaria a mesma estratégia de projeto, mas só para as Cosmococas, mas construiria elas primeiro. Era um projeto menor tal e essa foi a discussão arquitetônica de tirar ela do contexto da Grande Galeria e em diálogo constante com os curadores. Mas eles tinham como premissa que seriam as cinco juntas e que elas não deveriam, uma coisa que foi super importante naquele projeto e que determinou bastante o partido é que eles não queriam que elas fossem visitadas numa ordem com uma hierarquia certa, primeira, segunda, terceira, quarta, então era a ideia de se perder lá dentro de você não ver as cinco portas ao mesmo tempo é proposital e até de não apresentar com a própria volumetria que são cinco, tem duas eu estão semi enterradas. Enfim mas ai a gente entra em outros assuntos de inserção do edifício lá na paisagem e que é uma questão

fundamental para todas as obras que a gente estava fazendo, desenvolveu lá mas acho que sai um pouco da sua temática.

N: Mas dava maior liberdade para vocês em escolha, total, nessas novas galerias.

P: Sim, claro, aí a autoria é nossa. Não é por isso que tem a plaquinha lá, claro que é com muito diálogo com os curadores mas a liberdade é outra e aí é curioso porque nós aqui temos o nosso modo de atuar, nós aqui os Arquitetos Associados. Que busca uma arquitetura menos autoral no sentido de criar uma assinatura, assim uma grife com os projetos, cada projeto é uma resposta específica a situação, ao lugar. Nesse sentido, a gente opera nessa diluição da autoria, que não é grife. Mas é muito diferente de autoria arquitetônica em relação à arte, é muito claro ali que nós somos autores. Há um discurso, há uma investigação que é comum a nossa obra e faz parte das nossas investigações. Nos outros não. Mas uma responsabilidade técnica. É claro que vc tem limite ali, claro que também tem uma autoria mas são coisas muito diferentes.

N: Como se nesses dois processos você invertesse a posição de coordenação, antes vc tem o artista como coordenador de um processo que pode envolver vários profissionais e nesse a arquitetura sendo arquitetura mesmo, o arquiteto sendo o coordenador da ideia.

P: Sim, embora haja muito diálogo com o artista que a arquitetura está lá para potencializar a experiência do artista... mas é muito claro a autoria do edifício e a autoria da obra nos outros.

N: No caso da Miguel Rio Branco e da Claudia Andujar, o artista estava vivo e gera outra situação, mesmo que sejam fotografias, mas é outra situação...

P: É, outra situação. Outra situação todas elas também são específicas. Com o Miguel a gente teve realmente um diálogo, desse a princípio, mas com a Claudia não. A Claudia é uma senhora, difícil até para ela vir e voltar, a gente conheceu a Claudia foi através da curadoria. Assim a mediação, mas a gente já estava em um outro ponto de maturidade dos projetos lá dentro porque já tinha feito muita coisa. É bem diferente.

N: Para mim, depois dessa entrevista ficou muito claro dos casos e das diferenças entre essas galerias que aparecem no catálogo com o nome de um artista e das que foram realmente com autoria do arquiteto. Agradeço sua colaboração.

P: Disponha.

N: Agradeço a gentileza e disponibilidade.

P: Boa sorte.